Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

КИНО
ШЕСТИДНЕВНАЯ ГАЗЕТА

14
№ (606)
22 МАРТА 1934
ЦЕНА 20 к.

ОРГАН ГЛАВНОГО УПРАВЛЕНИЯ КИНО-ФОТОПРОМЫШЛЕННОСТИ ПРИ СНК СССР И ЦЕНТРАЛЬНОГО КОМИТЕТА СОЮЗА РАБИС

ПОУЧИТЕЛЬНЫЙ ПРИМЕР

Сегодня мы печатаем материалы, разоблачающие безобразную эпопею постановки режиссером А. Роом фильмы «Однажды летом». Режиссер А. Роом работал над фильмой больше года, израсходовал 509 тыс. руб. ИЗ 600 ТЫС. РУБ., ОТПУЩЕННЫХ ПО СМЕТЕ на с'емку всей картины, а снял всего только около 5 процентов. В течение года А. Роом показал шаг за шагом свое гнуснейшее отношение к элементарным требованиям трудовой и финансовой дисциплины. Несмотря на исключительное внимание и заботы, которыми А. Роом был окружен руководством, как творческий работник, он систематически день за днем откладывал работу над картиной, выдвигал все новые и новые об'яснения своей безответственности, пока, наконец, не была вскрыта вся ложность его об'яснений и злостность его бездеятельности. А. Роом больше двух лет ничего не делал и до начала работы над «Однажды летом». Таким образом, он в течение трех слишком лет, — самых бурных лет социалистического строительства, — стоял в стороне от жизни и только этим фактом, не говоря об огромном материальном ущербе, он, художник кинематографии, совершал преступление перед пролетарским государством, требующим от каждого честного гражданина активного участия в гигантском социалистическом строительстве. Вот почему мы считаем совершенно правильным решение руководства Московского кинокомбината и ГУКФ об отстранении А. Роома от работы и передаче его дела следственным органам. И едва ли среди честных творческих работников кинематографии найдется хоть один, который не будет до глубины души возмущен отвратительной историей постановки «Однажды летом» и со всей страстностью не ЗАКЛЕЙМИТ ПОЗОРОМ ВИНОВНИКА ЭТОЙ ИСТОРИИ — РЕЖИССЕРА А. РООМА.

Но уроки этой истории выходят далеко за пределы картины «Однажды летом», за пределы Московского кинокомбината.

Кинематография знает немало фактов огромного перерасхода смет по картинам, несоблюдения элементарнейших требований трудовой дисциплины, больших прогулов творческих работников и длительных простоев целых с'емочных групп. И дело А. Роома должно послужить для нас последним уроком того, какая огромная опасность таится в несоблюдении режиссерами требований трудовой и сметной дисциплины, когда режиссер превращается в «вельможу» от творчества, для которого советские законы не писаны, когда он не чувствует своей высокой обязанности и ответственности перед пролетарским государством, — обязанности отдавать полностью свое мастерство делу социалистического строительства.

История с «Однажды летом» поучительна для всей кинематографии, для всего руководства, партийной и профсоюзной организации. Она собрала в себе, как в фокусе, и отразила все пороки нашей работы, крупнейшие недочеты в системе руководства. Только теперь выяснилось, что А. Роом приступил к с'емкам с неготовым сценарием. У него не было никакого плана работы. Не было сметы. Руководство вообще не знало, что снял режиссер Роом за год, сколько он израсходовал денег. Это стало известно только при сведении годового баланса фабрики, когда выяснилось что смета «Однажды летом» уже почти израсходована, а снято всего около 5 проц. сценария. До этого годового баланса было принято решение продолжать с'емки картин, была составлена смета на новый миллион рублей, установлен срок окончания картины в марте 1935 года и т. д. И только в результате «раскопок» вскрылась во всей обнаженности преступная работа режиссера А. Роома.

Хуже того, руководство фабрики, в особенности директор ХПО Свенцицкий, знало, что А. Роом занимается сплошными экспериментами, что у него нет никакого плана, что он много раз переделывал сценарий, переделывал и переснимал комическую машину и т. д. Но никаких мер своевременно не приняли. Аппарат ГУКФ также оказался не на высоте своих задач. Вот где сказались пороки системы руководства процессом производства художественных фильм.

Старые, насквозь прогнившие традиции кинематографии—невмешательство в работу режиссера до окончания картины, голая функционалка, отсутствие у руководящих работников ответственности за процесс производства — это и породило полную безответственность и произвол в работе режиссера.

Дело А. Роома является, таким образом, новым, весьма наглядным доказательством правильности решений XVII с'езда большевистской партии о беспощадной борьбе с функционалкой, безответственностью, обезличкой руководства, о систематическом непрерывном контроле и тщательном подборе кадров.

Решительно и в корне перестроить руководство производством фильм снизу до верху — вот коренной вывод из всего дела А. Роома.

Дело чести всех работников кинематографии, и в первую очередь руководящих и творческих работников, — в кратчайший срок завершить эту перестройку.

приказ № 59/041
ГЛАВНОГО УПРАВЛЕНИЯ КИНО-ФОТОПРОМЫШЛЕННОСТИ ПРИ СНК СССР ОТ 19 МАРТА 1934 ГОДА
ОБ УВОЛЬНЕНИИ С РАБОТЫ РЕЖИССЕРА РООМА А. М.

В целях борьбы с недисциплинированностью и со срывом плановой, финансовой и производственной дисциплины при постановке кинофильм, ПРИКАЗЫВАЮ:

1. Утвердить произведенное директором Московского кинокомбината отстранение режиссера Роома А. М. от работы по постановке художественной кинофильмы «Однажды летом» и увольнение его с работы и исключить из списка планируемых режиссеров для постановок фильм на 1934 и 1935 гг. Материал по этой картине передать в судебные инстанции.

2. Директору Московского кинокомбината т. Металлову представить мне на утверждение кандидатуру режиссера, который будет продолжать постановку названной фильмы с обязательным условием окончания ее в текущем 1934 г. и с использованием заснятого по ней материала.

3. Одновременно директору Кинокомбината пересмотреть весь состав с'емочного коллектива по этой картине, отстранив всех неспособных обеспечить производственную дисциплину, режим экономии и оказавшихся неспособными вести организовано, планово производственную работу.

4. Директорам кинофабрик Союза с привлечением общественности и печати детально проработать настоящий приказ под углом борьбы с расхлябанностью, мотовством государственных средств, с злоупотреблением положением творческих работников и с безрукостью руководства с'емочным процессом.

Начальник Главного управления кино-фотопромышленности при СНК СССР
Б. ШУМЯЦКИЙ

ПРЕДЕЛ НЕДОБРОСОВЕСТНОСТИ

Наряду со значительными недостатками в области организации и руководства кинематографии одной из важнейших причин отставания кинематографии несомненно является неумение, а подчас и нежелание части режиссеров ответственно относиться к срокам производства, бережно расходовать советские деньги, отпускаемые на постановки.

Типичным представителем этой части режиссеров является режиссер **Роом А. М.**

В течение почти двух лет это режиссер ходил без дела и торговался с кинофабриками относительно постановки фильмы по явно неприемлему сценарию. Затем, когда в этой постановке ему было категорически отказано и он приступил к постановке весьма интересной комедии по сценарию писателей Ильфа и Петрова «Однажды летом», то через несколько месяцев выяснилось, что режиссер был намерен бросить начатую работу и взяться за другой сценарий («Преступники»). Свое намерение переключиться на этот новый сценарий А. Роом пытался осуществить также недопустимыми средствами: он просто задерживал подготовительные работы по с'емке сценария «Однажды летом» и, имея более чем достаточный срок для такой подготовки (свыше шести месяцев), дотянул дело до конца лета, когда руководство, наконец, принудило его все же приступить к с'емкам.

Но дело этим не ограничилось. А. Роом создал вокруг этой постановки такую мышиную возню, такую истерику, что и трест, и ГУКФ вынуждены были в течение длительного срока заниматься урегулированием ряда вопросов, которые при добросовестном отношении к делу должны были бы быть разрешены самим режиссером. Создалось впечатление, что режиссер, формально заверяя руководство в том, что он ставит эту картину, готовится к этой постановке, и тратя на нее государственные средства, внутренне не хотел ставить эту вещь и всякими путями старался создать все новые затруднения. И так как картина была уже подготовлена, режиссер представил все сметы, эскизы, постановочные планы, и имелась еще возможность на юге (по свидетельству самого Роома и по практике других кинокартин) отсиять необходимую натуру, Роом выехал туда со своим с'емочным коллективом и пребывал там более, чем три месяца.

За это время ряд режиссеров, работавших также на осенней натуре на юге (например, Савченко), невзирая на то, что осень на юге не была достаточно солнечной и устойчивой, все же отсняли необходимые им кадры и выполнил свои с'емочный план. Не то было с А. Роомом. Он продержал более трех месяцев на юге дорогостоящий с'емочный коллектив, почти ничего не сняв там для своей картины.

Одновременно с этим выяснилось, что все его постановочные планы были по существу фиктивными, составленными лишь для введения в заблуждение руководства фабрики.

Дирекция Кинокомбината (бывш. Московская кинофабрика) ребром поставила перед А. Роомом вопрос об отчете за проделанную работу и о плане дальнейшей работы. Он ответил на это справедливое требование обычной истерикой. Поднятая им истерическая возня преследовала, как теперь выяснилось, только одну цель—скрыть истинное положение вещей, скрыть то обстоятельство, которое после тщательного разбора дирекцией Кинокомбината было установлено,—не взирая на колоссальнейшие затраты и на затраченное время, полезный метраж произведенных с'емок едва достигает 5 проц.

Недаром еще Первое всесоюзное тематическое совещание в 1931 г. устами лучших творческих работников советской кинематографии постановило предупредить А. Роома о недопустимости его отношения к работе, предупредить о том, что такое отношение деморализует работников Московской кинофабрики.

Перед Роомом был четко поставлен вопрос о недопустимости такого поведения для работника советской кинематографии. И Роом обещал исправиться. Но он не выполнил своего обещания.

Исчерпав все средства воздействия на А. Роома, Московский кинокомбинат снял с постановки эту картину. ГУКФ подтвердил это снятие и исключил режиссера из списка планируемых постановок на 1934 и 1935 годы.

Однако дело не в одном Роме. Где были руководители фабрики, ХПО, руководившие данным режиссером? Почему во-время не вскрыли безобразия А. Роома? Больше того, директор ХПО т. Свенцицкий выезжал на юг для проверки работы Роома на месте и ничего там предосудительного не обнаружил.

Работники, руководящие процессом производства фильм, должны на этого урока сделать для себя выводы; им необходимо в кратчайший срок освоить технику дела, которым им поручено руководить.

При правильном большевистском отношении к своим обязанностям руководители кинофабрик и с'емочных групп не могла бы иметь места столь длительная, печальная история, как история с постановкой А. Роома.

Чтобы эта история не повторялась (а элементы ее рассеяны и в других постановках и не на одной только Московской кинофабрике), нужно всем руководящим работникам с'емочного процесса немедленно приняться за выполнение решений XVII с'езда партии о конкретном руководстве, о борьбе с функционалкой и о честном, добросовестном отношении к порученному делу.

Б. Г.

РАДИОГРАММА С УЭЛЛЕНА

УЭЛЛЕН, 6. (По радио). Снятый материал и аппаратура спасены. Заняты гибель судна, жизнь на льдах помощь берега.

Кинооператор ШАФРАН

НА ПОМОЩЬ ГЕРОЯМ АРКТИКИ

Мы высаживаем с экспедицией дирижаблей в Хабаровск, а оттуда к бухте Провидения и дальше к лагерю челюскинцев, четко осознавая всю ответственность возложенной на нас советской кинематографией задачи. Мы заверяем советскую общественность, ГУКФ, руководство Союзкинохроники, что эту задачу выполним высококачественно и оперативно, своевременно покажем стране работу нашей спасательной экспедиции, организуя быструю доставку заснятых нами материалов в Москву.

Мы — рядовые и полноправные участники экспедиции. Вот почему, снимая, мы будем спасать челюскинцев и, спасая, снимать. Вместе со всеми участниками экспедиции мы будем делить ее радости и тревоги.

Привет товарищам кинохроникерам, продолжающим свою работу на всех участках соцстроительства.

Участники экспедиции дирижаблей «СССР В-2 и «СССР В-4»
Операторы Союзкинохроники
САМГИН и ВИХИРЕВ

БЕСЕДА С ОСКАРОМ ФРИДОМ

8 марта в Главном управлении кино-фотопромышленности при СНК СССР состоялась беседа немецкого композитора и дирижера Оскара Фрида с начальником Главного управления кино-фотопромышленности т. Шумяцким. В беседе приняли участие композитор т. Потоцкий и режиссер т. Александров.

Оскар Фрид выразил желание принять участие в создании советских звуковых художественных фильм.

Участники беседы отметили большую ценность этой встречи и выразили пожелание продолжить эти встречи в дальнейшем, чтобы найти конкретные пути вовлечения одного из крупнейших дирижеров и композиторов Запада в творческую работу советской кинематографии.

БОЛЬШЕ БДИТЕЛЬНОСТИ!

Совместное заседание партийного бюро Московского кинокомбината и ГУКФ заслушало и обсудило доклад директора ХПО т. Саврасова о результатах расследования дела по картине А. Роома «Однажды летом». Партбюро целиком и полностью одобрило решение руководства о снятии А. Роома с работы и передаче дела прокурору.

На заседании была констатирована крайне недостаточная борьба парторганизаций с явлениями, породившими дело Роома. Члены партии, руководившие А. Роомом и работавшие с ним—тт. Свенцицкий, Фартучный, Матросов,—проявили близорукость и не только не принимали мер к налаживанию нормальной работы с'емочной группы, но даже в ряде случаев санкционировали явно вредные мероприятия А. Роома (Свенцицкий).

Партбюро Кинокомбината и ГУКФ собрались вместе, впервые за все время существования фабрики, для разбора позорнейшего факта в кинематографии. Одно это говорит о том, что парторганизации ГУКФ и Кинокомбината до сих пор не подошли вплотную к вопросам производства и не организовали достаточного партийного влияния на весь процесс производства фильм.

Коренная перестройка всего руководства ГУКФ и Кинокомбината, в соответствии с указаниями XVII с'езда партии, перестройка партработы лицом к производству — коренная неотложная задача обеих парторганизаций. И тем успешнее эта задача будет разрешена, чем шире будет мобилизована вся общественность вокруг нее. И в первую очередь — творческие работники. Разоблачение дела А. Роома должно стать фактором сплочения всех честных творческих работников вокруг руководства и парторганизаций для борьбы с полной ликвидацией элементов роомовщины, в чем и где бы они ни проявлялись.

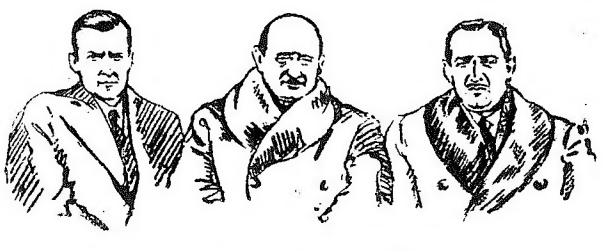
ФРАНЦУЗСКИЕ ГОСТИ В ГУКФ

15 марта у начальника ГУКФ т. Шумяцкого состоялся прием французской кинематографической делегации в составе гг. Деляк (президент Палаты), Глушевич и Арле.

Цель приезда делегации — ознакомление с советским кинопроизводством и установление тесного контакта между нашей и французской кинематографией.

Тов. Шумяцкий договорился с делегацией о принципиальных возможностях делового контакта. Намечены основные линии практического осуществления этого контакта. Во-первых, создание возможности регулярного обмена фильмами между двумя странами. Во-вторых, возможная зас'емка французских версий советских фильм. И, наконец, возможность совместных французско-советских постановок в двух версиях.

Делегация проявила большой интерес к вопросам экспедиционных и краеведческих фильм, учебно-инструктивных фильм для узкопленочника. В производстве совместных фильм для узкопленочника встречается то затруднение, что в то время как у нас имеется аппарат лишь для 16-миллиметровой пленки, во Франции есть аппараты для пленки в 8, 16, 17 и т. д. миллиметров. Вопрос международной стандартизации узкопленочника будет поставлен на киноконгрессе в Риме.



Г-н Арле, г-н Деляк, г-н Глушевич

На приеме, кроме представителей трестов, присутствовали творческие работники тт. Довженко, Пудовкин, Симонов и др.

Прием был заснят операторами треста Союзкинохроники для звукового киножурнала. Г-н Деляк произнес перед микрофоном приветствие:

— От имени французских кинематографистов приветствую работников кинематографии Советского союза. В течение нескольких дней, которые мы находимся в Москве, наша делегация ознакомилась со значительными успехами советской кинематографии. Я рад приветствовать наше сотрудничество.

Гостям были показаны фильма «Гроза» которая произвела на них большое впечатление, «Союзкинохроника» — «Парад на Красной площади» и цветная экспериментальная фильма тт Агокас и Нильсена производства НИКФИ.

16 марта делегация посетила трест Союзтехфильм, где ознакомилась с образцами его продукции. В этот же день делегация посетила и Межрабпомфильм.

17 марта вечером делегация выехала в Париж.

ДВАЖДЫ ЛЕТОМ

Производство веселой комедии «Однажды летом», к сожалению, имеет далеко не веселые показатели и результаты. По данным на 1 февраля 1934 года произведено **затрат на 509,4 тыс. рублей**, что составляет к запланированной стоимости всей фильмы 85 проц. Выполненные же работы составляют всего лишь **около 5 проц. ко всему запланированному об'ему производства по указанной фильме.** Таким образом, гигантский разрыв между затратами на производство и выполнением производственного плана совершенно очевиден. Из этого уже сделаны жесткие организационные выводы. Необходимо, однако, подробно проанализировать, каковы причины столь расточительного расходования средств и полного срыва производства?

Никаких проработанных сметных предположений не было, царила «легкость мысли необыкновенная», прикрываемая чисто хлестаковским эпилогом. Это видно хотя бы из сопоставления двух смет, разработанных режиссером, из которых последний вариант составил общую сумму в 1.058.735 рублей, в то время, как первый — 600 тысяч рублей. Ошибка в каких-нибудь 458 тыс. рублей сама по себе свидетельствует о широте финансово-сметного диапазона и о том чувстве ответственности, которое, видимо, обуревало режиссера при составлении финансового плана...

Немудрено, что и при фактическом расходовании средств режиссер А. Роом проявил себя своего рода «вакхическим эллином». Об этом дает нам наиболее точное представление анализ фактов, об'ясняющих затраты средств по отдельным видам расходов.

Из всей суммы затрат по фильмам 509,4 тыс. рублей наиболее значительные затраты произведены: **по зарплате** (вместе с начислениями) — **157,9 тыс. рублей, или 31 проц. ко всем затратам** по фильме, **по экспедициям — 64,5 тыс. рублей, или 13 проц. По декорациям** (натурным) — **38,5 тыс. рублей, или 7,5 проц., по реквизиту и бутафории — 34,3 тыс.** рублей, или **7 проц., по звукозаписи — 35,1 тыс.** рублей, или **7 проц. И по прочим расходам — 24,8 тыс.** рублей, или **5 проц.**

Чем же об'ясняются столь великие затраты при столь ничтожных производственных результатах?

Попадудство, расхлябанность, преступное бездействие в подготовительном периоде — такова первая и весьма существенная причина. **Подготовительный период начался в феврале 1933 года** и должен был закончиться 21 мая, однако, был продлен до 1 июля. Таким образом в распоряжении режиссера Роома было более чем 5 месяцев для осуществления всей необходимой подготовительной работы. Однако, ничего почти сделано не было. Так, например, несмотря на крайне ограниченное число ролей по сценарию, **Роом почти до самого наступления с'емок не подобрал себе актеров.** Правда, по некоторым свидетельствам, Роом «с ожесточенностью, ему свойственной», перебрал около 500 актеров, но очевидно «ожесточенность» была настолько велика, что не могла дать должного удовлетворения, и поэтому пришлось остановиться на двух-трех актерах, которых, впрочем, и искать не нужно было, так как они и ранее находились в поле зрения постановщика. Как бы там ни было, но оголение актерского участка работы сыграло значительную отрицательную роль и сорвало окончание подготовительного периода к назначенному сроку, а также определило удорожание актерских услуг в с'емочном периоде. Это вызвало также и срыв подготовительной работы по костюмам и гриму, что повлияло впоследствии на увеличение расходов по соответствующей статье.

Ярким примером преступного бездействия и циничного разбазаривания средств является **история с выбором натуры.** Еще 17 апреля производственным совещанием группы (с участием Роома) был назначен предельный срок для выезда на выбор натуры — 25 апреля. В полном согласии с этим решением Роом пробыл несколько недель на юге в командировке, по возвращении из которой создал полную уверенность в том, что места для натурных с'емок фиксированы. Но впоследствии, когда вся почти группа выехала на юг, начались чудеса. С 27 сентября пошли поиски натуры в Сухуме, поездки в Гагры, в Новый Афон и другие не лишенные привлекательности места. В результате оказалось, что для ряда об'ектов (как то: «деревенская площадь», «речка, берег и мост») — места, похожего на север, на юге не нашлось. И было решено перенести с'емку этих об'ектов на следующее лето в Москву(!). Таким образом, «Однажды летом» было удвоено остроумным режиссером. Справедливость требует отметить, что к этому решению Роом пришел не без колебаний и сильных эмоций. Был специально вызван из Москвы художник, которого вся группа, изнывая от бездействия и палящего солнца, дожидалась в течение значительного количества дней. Принимая же во внимание, режиссером был приглашен оркестр для поднятия духа актеров. Об иных эмоционально-организующих мероприятиях отчетных материалов не имеется. Разумеется, косноязычная бухгалтерия отметила сие обстоятельство прозаически, скромно и сухо — **в 64,5 тысяч рублей...**

Любопытна история с постройкой автомашины, необходимой в качестве комического реквизита. Машина четыре раза перестраивалась, так как режиссер перманентно принимал и отвергал эскизы художников Ротова и Каплуновского, пред'являя к отдельным деталям оформления довольно капризные требования. В конце концов режиссер Роом отказался вовсе принять построенную машину, мотивируя тем, что нуждается в предварительном одобрении машины сценаристами Ильфом и Петровым.

Так выглядит «подготовительная» работа Роома. При таких условиях, как указывали и некоторые работники группы, выезжать на с'емки— **преступно.** Однако выезд состоялся. И сама с'емка проводилась в полном согласии с установившимися традициями работы. Бездействие в подготовительном периоде предопределило и срыв работ в периоде с'емочном. Так в начале июля с'емка сорвалась из-за опоздания с машиной и неполучения пленки, заранее не распределенной по об'ектам **(убыток 3.702 руб.).** С 15 по 18 июля — солнечные дни, однако, группа не снимает **(убыток 2.936 рублей).** 18 июля освоение с'емки срывается ввиду позднего представления Роому автомашины (поездом ехать отказался).

Потеря значительного количества с'емочных, солнечных дней вызвана, помимо отмеченных уже причин, еще и неожиданной стройкой новых об'ектов, не предусмотренных по плану. Так с 1 октября строят об'ект «кузня - веломастерская», хотя по смете и плану такая стройка не предусмотрена. Вместо запроектированного «плетня-сарая» строится «гараж» на прочной основе. Вместо обещанных Роомом небольших поделок (будки минеральных вод) строится большой стадион, высотой 15 метров, с местами для публики и оркестра и палатками для торговли фруктами, что стоило 10 тысяч рублей.

Особенно интересны обстоятельства со звукос'емкой. Фильма не имела и не имеет звукового сценария. Звукозаписи под Москвой не было, хотя звуковая бригада все время находилась на месте с'емки. Еще разительнее так называемые «сухумские обстоятельства» Еще до от'езда было сделано предложение отказаться от синхронной с'емки на месте и заменить ее последующим озвучанием кадров. Для проверки такой возможности был озвучен один из снятых под Москвой кусков. Однако Роом не удосужился прослушать этот кусок. Звуковики бесцельно просидели в Сухуме. Из намеченных десяти синхронных об'ектов (при 100 планах) был снят всего один, который, «судя по материалу, обязательной синхронности не требовал». По об'екту «гараж» звукос'емка была отменена. Ссылаются на высказанное Роомом мнение, что сценарий «Однажды летом» вообще не подходит для звуковой картины. Любопытно, однако, в свете этих обстоятельств, что все же фактические расходы по звукозаписи составили 35 тыс. рублей.

Таковы методы работы, примененные режиссером Роомом и обусловившие печальные финансовые и производственные результаты по фильме. Прибавьте к этому пикантные расходы, 1 325 рублей, израсходованные на почтовые и телеграфные расходы, 15 тыс. рублей, потраченные на транспорт (?!!). Крупные расходы по пленке (всего 9 тыс. метров) и 4 тыс. рублей — стоимость фото,—и картина бесшабашного расточительства, безалаберности, халатности и преступного бездействия, тщеславных капризов, боемной распущенности и рвачества станет очевидной.

Подробное расследование неисчерпаемых фактов и обстоятельств, иллюстрирующих вскрытый гнойник, решительные репрессивные меры в отношении виновников, широкое обсуждение и раз'яснение причин, обусловивших такое позорное явление в советской кинематографии, — таковы конкретные задачи, стоящие перед кинофабриками Союза и перед всей общественностью.

Б. ЧЕРНЫЙ

МОСТ ИМЕНИ РООМА

Впервые Роом появился около картины два года назад. Он тогда взял шефство над Тихоновым. Сам Роом был чрезвычайно перегружен. Он скромно проводил второй год мучительного безделья и творческих поисков (понятно, за счет фабрики!).

Опуститься до сценария Ильфа и Петрова такой крупный мастер, как А. Роом, конечно, не мог. Опыт шефства Роома обошелся недорого: картина легла на полку, а фабрика списала в убыток только 250 тыс. рублей. Эксперимент явно не удался.

Роом вступил в третий год своего устойчивого безделия, когда тихоновское «Однажды летом» окончательно провалилось. И тут Роом выпрямился во весь свой гигантский рост. Он (какое счастье!) сам решил взяться за картину и исправить результаты своего невеселого шефства. Правда, энтузиазма он не проявил. Но, видимо, Роома испугала перспектива пятилетки прогула и лодырничанья, и он приступил к постановке.

На фабрике все притихли. Говорили шопотом. Многотиражка слегка осмеливалась напоминать Роому о простоях. Дирекция фабрики заключила договор с Роомом, что 1 сентября он обязательно едет в Сухум снимать. Почему надо было обязательно 1 сентября быть в Сухуме? Обычно и под Москвой в сентябре бывает тепло. Но раз Роом требует Сухум, то должен быть Сухум.

Уже давно отмечено неквалифицированными наблюдателями, не знающими специфики кино, что киноработники осенью всегда тянутся на юг, к солнцу, к морю. Даже технические фильмы не могут обойтись без прекрасного влияния Черноморского побережья.

После того как Роом измотал всю фабрику, переменил трех композиторов, трех операторов, перевел всю группу на осадное положение, поручив военное командование жене своей О. Жизневой, он взялся за настоящую работу. Началась с'емка моста.

Если бы Ильф и Петров были на этих с'емках, они получили бы готовые эпизоды для новой комедии.

По сценарию нужен ремонт провалившегося моста. Но Роом потребовал постройки нового моста. Так как творческие помыслы этого мастера — штука совершенно неприкосновенная, то фабрика согласилась строить большой новый мост.

Но фабрика тоже не дура. Она имеет свои экономические расчеты. Для чего строить новый большой мост, который не нужен! Не лучше ли сговориться с какой-нибудь организацией и вместе с ней построить добротный мост? Фабрика нашла такую организацию, но эта организация потребовала максимальных темпов строительства, а Роому нужны были минимальные.

Как быть?

Фабрика нашла выход. Она взяла на себя оплату перевозки грузов этой организации окружным путем за все время творческого строительства моста. Когда же мост подходил к концу, то все спохватились:

— Позвольте, по сценарию нужен мост на реке, а тут мост на канаве, в которой никаких признаков воды.

Фабрика выдержала и это испытание. Построили плотину, которая должна была превратить канаву под мостом в речку.

Обрушилось совершенно неожиданно новое стихийное бедствие. Темные силы природы, взнузданные плотиной, прорвались и уничтожили всю затею.

Когда и эта трудность была героически преодолена и все сооружение было готово для с'емки, Роом неожиданно потребовал самолет. На фабрике настолько испугались, что решили спросить великого мастера — на кой чорт ему понадобился самолет? Роом об'яснил:

— Мне надо обозреть всю местность с такой точки, которая...

На этот раз фабрика не согласилась с Роомом, повидимому, из страха. Самолет самолетом, это еще достать можно. Но что если режиссер потребует подводную лодку, чтобы со дна великой реки рассмотреть все контуры сооружения?!

Покончив с мостом, Роом, наконец, к великой радости всей фабрики уехал в Сухум. Осень подошла — время самое сухумское...

Но почему же все-таки Роом не снимает? Почему он упускает солнце?

Виноваты, видите ли, Ильф и Петров — они сбили Роома своим сценарием.

Диковинное дело, выдуманное писателями, должно было двигаться, а двигаться надо, понятно, «по натуре». И двигался Роом по побережью Черного моря в поисках натуры. Правда, он до этого был в командировке в Сухуме для нахождения этой самой натуры, но великий мастер попросту покатался по Закавказью на государственный счет и ничего не искал, кроме собственного развлечения.

На помощь Роому выехал зам. директора фабрики, директор ХПО (это значит художественно-производственное об'единение) Свенцицкий.

Месяц провел Свенцицкий в Сухуме, не зная покоя. Помогал искать, а когда нашли нужную натуру, солнце ушло. Тут даже и директор ХПО не мог помочь.

Свенцицкий вернулся в Москву и заверил, что все идет, как по маслу. Нельзя было не верить, так как Свенцицкий привез с собой безусловные доказательства успеха: он загорел, а это значит, что солнца было достаточно.

Три месяца просидела семья Роома в Сухуме, довольствуясь слабым осенним солнцем. Кое-что сняли, но пустяки. Странно, как не догадались насчет Кавра: там в это время солнце бывает крепкое, кинематографическое.

Когда Роом вернулся с группой в Москву и занялись подсчетом, то оказалось, что прошлогоднее шефство Роома куда более выгодное предприятие, чем его режиссерство.

Из сметы в 600 тысяч рублей Роом сумел истратить 509 тысяч и снять пять процентов картины. Единоначальник Роом — директор и режиссер своей группы — не растерялся. Подумаешь, чем удивили! Он пустил в ход «специфику», «творчество». На этот раз дирекция ему не поверила. Новый директор фабрики т. Металлов не упал в обморок от роомовской аргументации и прикончил преступную работу этого бездельника и растратчика. Не обошлось без потрясающих выступлений Роома и его оруженосца Жизневой.

Это уже зря. Ни Роому, ни Жизневой не следует теперь тратить время на такие пустяки.

Лучше приберечь всю свою творческую энергию для прокурора и попытаться убедить его, что можно безнаказанно выбросить полмиллиона рублей и выйти сухим из воды.

Бесстыдство и чувство безнаказанности не покидало Роома до последних дней. Этот молодчик составил новую смету по картине, которая должна была быть готова в апреле 1935 года, на 1 миллион с лишком рублей. Итого: 250 плюс 600 плюс миллион = 1.850.000 руб.

Н. РУДЕНКО

ЖИЗНЬ И БОРЬБУ СТРАНЫ СОВЕТОВ — НА ЭКРАН!

ПИСЬМО РАБОЧИХ И ИТР АЗОВСТАЛИ

Недавно у нас на заводе был большой праздник — мы сдали в эксплоатацию III-ю, вторую имени ОСО домну Азовстали.

С каждым днем вместе со всей страной растет наш завод, наш комбинат а вместе с заводом преображается и наш город: по когда-то тихим, провинциальным улицам захолустного Мариуполя с веселым звоном мчит трамвай, вырастают новые жилкомбинаты, сверкающие стеклянными стенами ясли, школы и институты, и вот недавно вырос наш новый клуб и звуковое кино.

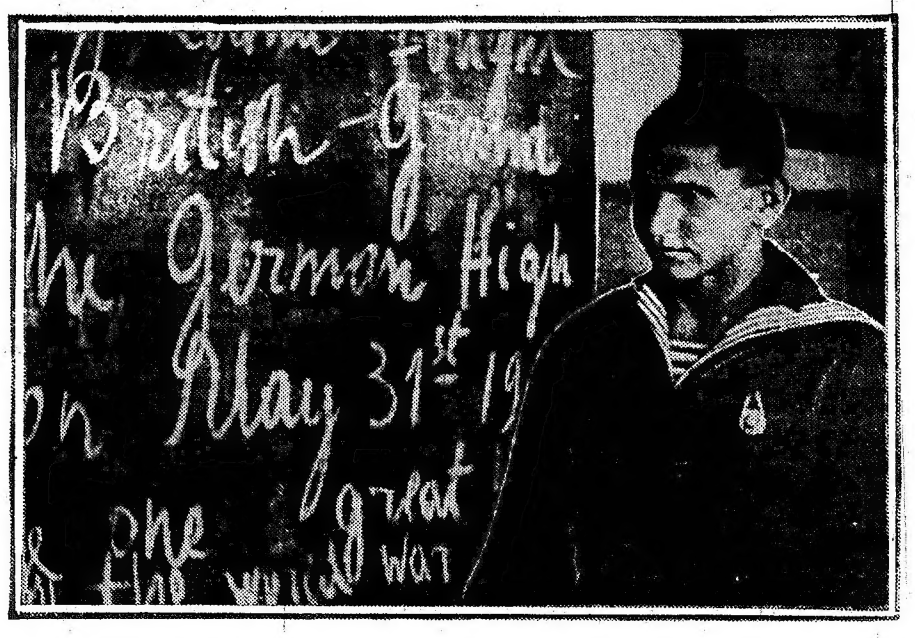
Мы часто бываем с семьями и детьми в наших кинотеатрах, и мы всегда недовольны, когда, показывая большие кинокартины, нам не показывают кинохронику. Недовольны ибо мы любим кинохронику и часто посещаем кинотеатры именно из-за желания увидеть новые события, происшедшие в нашей стране Но очень часто, к сожалению мы уходим разочарованные, ибо хронику не показывают или показывают устаревшие журналы, знаной, например, показывают то, что произошло летом и наоборот. А многих событий мы не видим совсем. Каракумский пробег, полеты стратостатов, победы Эпрон, последние достижения науки и техники — все это, наверное, снятое кинохроникой, прошло мимо наших экранов.

Мы любим кинохронику и хотим своевременно ее смотреть. И мы хотим, чтобы кинохроника всегда своевременно отражала выдающиеся события, происходящие в разных уголках нашей страны.

Мы знаем, в том, что мы не всегда видим свежую хронику, в значительной степени повинен прокат, и мы требуем внимания к хронике со стороны органов продвижения. Нас возмущает то, что обычно хронику вместо нормальной демонстрации просто быстро «прогоняют», не сопровождают музыкой, впускают зрителей в зал во время показа, плохо рекламируют. Мы считаем такое отношение к хронике вредным и требуем привлечения к ответственности тех, кто мешает продвижению хроники.

По поручению рабочих и ИТР председатель рабочего комитета «Азовстальстроя»

Л. Н. СЛУЦКИЙ



Из звукового журнала «Союзкинохроники» № 4, посвященного XVI годовщине Красной армии. Эпизод в Военно-морском училище им. Фрунзе

СЮЖЕТ И ЗВУК

Первые выпуски звукового «Союзкиножурнала» за текущий год показывают большие сдвиги в использовании возможностей техники записи звука для целей кинохроники. Год назад звуковой журнал монтировался по преимуществу из немых сюжетов, и задача режиссера ограничивалась подбором музыки и дикторского текста для озвучания. Журнал не был органически звуковым, а лишь озвученным. Несомненно, что озвучание обогащало возможности хроники, но на первых порах оно внесло в журнал много ненужной литературщины. Режиссеры комментировали немые кадры музыкой и, главным образом, речью. Они стремились внести в хронику ту эмоциональность, которой ей ранее нехватало. Это стремление на первых порах приводило к перегрузке журналов музыкальными и песенными эффектами и к тому, что диктор часто произносил патетические, но бессодержательные фразы, а речь его превращалась в раздражавшую зрителя декламацию.

В ту пору скромный немой журнал, несмотря на относительную бедность его средств, в художественном отношении стоял неизмеримо выше звукового.

Сейчас это положение изменилось. Мы постепенно овладеваем искусством звуковой кинохроники. Все чаще и чаще мы слышим с экрана голоса лучших людей нашей страны, вождей партии, правительства, ударников, советских ученых, инженеров, писателей. Мы ощущаем простор Красной площади и слышим грохот гусениц танков по заменной мостовой. Мы не только видим, но и слышим широкие просторы цехов наших заводов-гигантов.

Последняя работа режиссера Московской фабрики хроники Л. Степановой, звуковой «Союзкиножурнал» № 4, посвященный юбилею РККА, может служить яркий подтверждением вышесказанного. Высокое качество этой работы коренится прежде всего в том, что в пяти из шести сюжетов этого журнала мы имеем живой, синхронно записанный звук, сообщающий большую реальность и подлинность происходящего на экране.

Журнал начинается с демонстрации в честь XVII с'езда партии. Здесь поражает яркая, прекрасно записанная речь т. Кирова, звучащая с полной силой и хорошо передающая все интонации его голоса. Блестящую операторскую работу показывают тт. Самгин, Ошурков и Цейтлин в вечерних и ночных с'емках демонстрации.

После парада журнал переносит нас на открытие Харьковского турбогенераторного завода. Спокойный голос диктора лаконично сообщает: «Три Днепрогэса будет производить ХТЗ ежегодно. Самая маленькая из производимых им турбин будет равна всему Волховстрою». Это хороший пример образной статистики. Вспоминаются слова Горького: «Статья о росте той или иной отрасли хозяйства будет яркой, запоминающейся лишь в том случае, если за основной цифрой, за фактическим ее содержанием у читателя явятся близкие ему, реально осязаемые понятия». (М. Горький, «Что должен знать наш массовый читатель»). Л. Степанова волнует зрителя не схемой, а метким сравнением. Следующий сюжет журнала показывает юбилей Военной академии РККА. Режиссер монтирует марш Буденного, исполняемый шумовым оркестром, с фигурой Буденного и несколькими лаконическими кадрами скачущей конницы. Эти кадры, смонтированные в ритме марша, приобретают значение очень теплого и волнующего портрета т. Буденного.

Следующий, пятый по порядку сюжет, снятый ленинградским оператором Фоминым, хорошо показывает учебу и быт курсантов Военно-морской академии в Ленинграде.

Для журнала характерно единство тематического замысла. Красная армия показана почти всесторонне, насколько, конечно, позволяет метраж. От демонстрации нашей военной мощи на Красной площади, показа славных руководителей Красной армии — к показу учебных заведений и самодеятельного красноармейского искусства — таков путь, который совершает зритель. И даже третий сюжет о ХТЗ не выпадает из общего замысла, являясь напоминанием об индустриальном строительстве, как об основе технической вооруженности нашей армии.

В пятом и шестом выпусках журнала значительно меньшее количество синхронных сюжетов. Правда, в них мы находим интересные образцы портретного очерка, отсутствующие в журнале Л. Степановой. К оценке достижений и недостатков в построении этого нового, интересного жанра сюжета необходимо еще вернуться. Из сказанного здесь о четвертом журнале можно сделать основной вывод: звуковой журнал должен строиться из синхронных сюжетов. Для этого трест Союзкинохроники должен с величайшей энергией бороться за проведение своей технической звуковой базы в соответствие с этой задачей.

Вс. ПОПОВ

„БОЛЬШАЯ ПОБЕДА"

Фильма Кауфмана — **«Большая победа»** — фильма о нашем заводе «Шарикоподшипник». Это вторая (после «Эти не сдадут» — о СТЗ) фильма Кауфмана о производстве Трудности «сопротивления материала», возникшие здесь с новой силой, Кауфман успешно преодолел.

В чем заключались эти трудности?

Во-первых, в том, что если, например, продукция автомобильного или тракторного завода известна и популярна и снятый с конвейера готовый автомобиль или трактор ощущается как конкретная победа, то продукция завода шарикоподшипников непопулярна и мало знакома зрителю, а сам шарикоподшипник является фактически полуфабрикатом. Во-вторых, — в обилии процессов в сложности станков и автоматов, в которых происходит скрытое для глаза рождение шарикоподшипника.

Несмотря на эти трудности, Кауфман решил выразить идею новой, большой большевистской победы путем показа освоения техники производства, раскрытия подлинного пафоса этого освоения. И сделал верно, ибо именно это — главное в той большой победе, которой является наш отечественный завод шарикоподшипников.

Творческий метод Кауфмана сформулирован в его так называемом киноанализе. Никто из работников хроники до сих пор даже не пытался сделать что-нибудь подобное. **Ограниченные местом, мы не можем разобрать сущность киноанализа, но мы считаем,** что он, **отражая способы, применяемые Кауфманом для отбора из явлений, нас окружающих, наиболее ярких, интересных и идейно значимых элементов, организуемых в «сюжет», построен на здоровой основе предварительного анализа, — разбора и продумывания явлений и нахождения в каждой данной теме специфических кинематографических элементов.**

Кауфман показал, как изготовляется шарикоподшипник в логической последовательности технологического процесса.

Киноанализ помог ему «разобраться» в производственной сложности, в «хаосе» организованного процесса завода «Шарикоподшипник», найти те элементы, показ которых, несмотря на сокращенность, создает в представлении зрителя четкую схему производства.

Мы видим рождение шарикоподшипника на самых «интимных» этапах. Об'ективом киноаппарата, как ланцетом, Кауфман вскрывает самые сложные части машин. Кауфман как бы влезает в машины и заставляет зрителя быть проницательным. «Большая победа» не техническая фильма, но она так передает технологический процесс, что у зрителя почти не возникает вопросов, ибо он получает ясное представление о мировом гиганте. Кауфман сумел показать лицо завода, крупнейшего предприятия мирового масштаба, сумел передать все многообразие его технической вооруженности. Кауфман влюбленно показал его цеха, станки, каждую деталь самого маленького механизма.

Как далеко оставил за собой Кауфман творческую практику «киноглаза», в работах которого наряду с беспредметным любованием машинами, смакованием производственных ритмов, абстрагировались производственные процессы, превращались в самодовлеющее, подчиняя себе человека.

В фильме Кауфмана люди уверенно руководят сложной техникой завода.

Обычно в кинохронике для того, чтобы показать человека нового качества, нашего советского работого, ударника, его снимают в бытовой обстановке, дома, в семье, в клубе, на отдыхе. Кауфман же, сделав акцент на технологическом процессе, ввиду его сложности, прошел мимо этих элементов. Но в «Большой победе» эти новые качества мы видим в людях, стоящих и работающих у станков без всяких надписей — «ударник Иванов». Мы видим действительных ударников, мы видим не просто рабочих, а хозяев, и ощущаем оптимизм победителей—то, что отличает наше советского рабочего от рабочего капиталистического предприятия. В умении снять и показать человека так, чтобы без всяких дополнительных зрительных элементов было видно социальное лицо человека, — вот в чем колоссальнейшая сила операторского искусства Кауфмана, сила, которой, к сожалению, пока не обладает больше никто из операторов хроники.

В фильме нет ни одной нарочитой улыбки, но мы видим, что людям гиганта весело, легко и радостно. Кауфман не хотел нарушать с'емкой сосредоточенность производственного процесса, только раз он «вмешался» в этот процесс для того, чтобы снять концовку фильмы и небольшой этюд о бодрости и отдыхе. В этом этюде создатели шарикоподшипника, отдыхая от напряженной работы, «во-всю» улыбаются, поддаваясь «назойливому» оператору и даже помогая ему, выстроившись в комическую группу, чтобы через несколько минут снова начать работу. Вся фильма как бы состоит из таких отдельных этюдов, причем в этюдах первой половины фильмы взят акцент на теме техники и ее освоения, а во второй — на теме о людях и их радости освоения и победы.

Такое построение дало возможность большей концентрации материала и усилило его выразительность.

В картине чувствуется стремление добиться того, чтобы элементы звучания работали «на одинаковых правах» с зрительным изображением, но стремление это, за исключением нескольких синхронно заснятых кусков производственных шумов цехов, осталось нереализованным. Композитор не почувствовал ритмов завода (каждый цех в нем имеет свой ритм), не отразил их в подобранной к фильме музыке. И здесь снова «на помощь» пришло мастерство Кауфмана: много музыки и ритма в самой картине, в том, что показывает Кауфман, и в том, как он это показывает, необычайно ритмичен монтаж картины. Она насквозь музыкальна, она вся в нарастании, вся какая-то «поющая», и к концу она вырастает в звучную и волнующую песню об индустриальном красавце. Содержание этой песни — пафос освоения техники.

Л. СИРОТА

ДОВОЛЬНО РАБОТАТЬ „ВГЛУХОНЕМУЮ"

Я полагаю, что сейчас уже никого не приходится убеждать в том, что кинохроника—дело важное, серьезное и ответственное. Все в этом вполне убеждены. Но о том, что к работникам кинохроники, к их творчеству надо относиться с соответствующим вниманием и серьезностью, об этом еще многим приходится напоминать.

Нам все еще кажется, что заснять «Иудушку Головлева» — дело творческое, а заснять парад на Красной площади или зажиточную жизнь в колхозе — дело ремесленное. Поэтому о постановщиках «Иудушек Головлевых» пишут много и подробно, а о режиссерах кинохроники ничего не пишут.

Скучно работать «вглухонемую». И режиссеры кинохроники, как правило, завидуют «игровикам» и норовят «улизнуть» в художественную кинематографию, чтобы ставить «Иудушек», чтобы о них писали, подробно анализируя их творческое лицо, путь и метод.

Вожди «документализма», столпы советской хроникальной фильмы Дзига Вертов и Эсфирь Шуб давно уже на хронике не работают, а творят «художественные фильмы на документальном материале». Это, конечно, неудачный выход из положения: **в результате не получается ни художественности, ни документальности.** Но... о них пишут, о них говорят, их расценивают как творческие единицы.

Среди молодых работников кинохроники особенного внимания заслуживают **т. Слуцкий.** Это очень талантливый режиссер, он имеет право требовать к себе внимания. О нем надо говорить.

Слуцкий сделал три картины **«Имени Ленина»** (открытие Днепрогэса) **«Жить зажиточно»** и **«Две лишние буквы».** Последние две—на колхозном материале.

Расценивая работу Слуцкого, необходимо учесть условия, в которых приходится работать режиссеру кинохроники: жесткость сроков и скудость материальных средств. Ни о каких миллионных сметах и многогодичных с'емочных периодах, которые стали обычными в художественной кинематографии, здесь не может быть и речи. Го, что отпускается режиссеру кинохроники на очередную зас'емку, едва хватает на самое необходимое. Трудно в таких условиях полностью развернуть свои творческие возможности.

И несмотря на это, Слуцкому удается заснять и смонтировать эпизоды большой силы и выразительности. Особенно замечательно начало картины «Имени Ленина» — **с'езд гостей на открытие Днепрогэса.** Прекрасно снят и смонтирован **санитарный осмотр** в картине «Две лишние буквы». И таких по силе и выразительности кусков немало наберется в картинах Слуцкого.

Основные качества Слуцкого — темперамент и жизнерадостность. У него почти все снято с движения и на движении. Он удачно преодолевает обычную в нашей советской кинохронике казенность и статичность. Поэтому картины Слуцкого увлекательны и интересны.

Добиваясь максимума подвижности, Слуцкий не останавливается перед тем, чтобы заставить «натуру» слегка поиграть. Если подлежащий с'емке об'ект лежит колодой или торчит столбом, Слуцкий предлагает ему пошевелиться и произвести ряд свойственных ему, об'екту, движений. И ничего предосудительного тут нет. Никакого нарушения священных принципов документализма!

Теория зас'емки «жизни врасплох»—прекрасная теория, если она полемически заостреная против кинопозы, против кинобутафории. Но принятая как догма она приводит к вреднейшему педантизму и тормозит развитие кинохроники.

Вполне допустим даже прием откровенной игры перед киноаппаратом. Ничего нет предосудительного в том, если человек продемонстрирует себя специально для зас'емки. От этого зас'емка не становится менее хроникальной.

Конечно, прием активизации об'екта требует большего уменья и чутья. Есть грань, когда естественное движение переходит в наигрыш и выпадает из системы документальной зас'емки. Надо уметь уловить эту грань и во-время предупредить переход естественного движения в наигрыш.

Слуцкий искусно пользуется приемом активизации об'екта. Пример **—спешная уборка в ожидании санитарного осмотра** в картине «Две лишние буквы». Но подтанцовывающая от благополучия колхозница в картине «Жить зажиточно»—это уже наигрыш. Это неудачно.

Во всяком случае, Слуцкому никак не следует отказываться от своих попыток максимально оживить хроникальную зас'емку. Чистоплюйские пофыркивания правоверных документалистов пусть его не отпугивают.

Но есть приемы, от которых Слуцкому и всякому режиссеру кинохроники пора уже отказаться. Они устарели и потеряли свою выразительную силу.

Это прежде всего — прием патетического монтажа.

Прием этот чрезвычайно примитивен. Берутся куски преимущественно индустриального характера (заводские трубы, детали машин, мачты электроустановок и т. п.) и монтируются «ритмически». Никакой познавательной значимости такой монтаж не имеет. Его задача — вызвать в зрителе патетическую эмоцию. Однако никакой эмоции не получается, и «ритмическое» мелькание только утомляет и надоедает.

Патетический монтаж пустозвонен, как пышная ораторская фраза типа «О, вы, которые...» и т. п., как всякое пустозвонство, и это пустозвонство играет роль затычки в тех случаях, когда режиссеру нечего сказать по существу.

Не менее порочен и другой, ставший обычным прием, прием повторного показа одних и тех же с'емочных кусков.

Делается это так:

Заснятый кусок режут на отдельные кадры и от времени до времени вставляют их в общий монтаж. Получается что-то вроде рифмы: едет тракторист, а вот он опять едет, почти также улыбается, только чуть-чуть голову больше повернул направо, а вот опять едет, та же улыбка, но голова уже почти в профиль. Обычно для этой «рифмовки» берутся безразличные жанровые или пейзажные планы, т. е. такие, которые никакой конкретной смысловой нагрузки в данном контексте не несут.

Такой прием повторного показа плох тем, что превращает заснятый об'ект в декоративный мотив, обесмысливает его. Это уже не настоящий тракторист, а «нарочный», существующий только для рифмы.

Обычно этим приемом пользуются для так называемых монтажных перебивок. И опять же по принципу: «Что нам говорить, когда нам нечего говорить».

У Слуцкого достаточно темперамента и изобретательности. Ему не приходится жаловаться на недостаток значимого материала. Ему есть что заснять и показать. Он прекрасно может обойтись без затычек и монтажных перебивок.

Есть еще одна сторона дела, на которую следует обратить внимание режиссеров советской кинохроники, —та сторона, которая очень резко бросается в глаза при сличении нашей кинохроники с заграничной.

Это закон соотношения между значимостью с'емочного об'екта и длиной заснятого куска.

Наша кинохроника несоизмеримо богаче заграничной идейно и тематически. Но по мастерству заграничная еще нашу бьет. И одним из секретов этого мастерства несомненно является точный учет соотношения значимости и метража.

У нас сплошь да рядом монтажный кусок или слишком короток или слишком длинен, или не успеваешь разглядеть, что происходит на экране, или надоедает смотреть на экран. Здесь опять-таки решающую роль играет чутье режиссера, и никаких твердых правил установить невозможно.

В качестве ориентировочного средства можно рекомендовать такое соображение: нельзя зрителю показывать на экране то, на что он не станет смотреть в жизни, и нельзя заставить его смотреть на что-то дольше, чем он смотрел бы в жизни.

Проблема кинохроники — огромная, важная и ответственная проблема. Режиссеры, работающие на кинохронике, ни в коем случае не должны расценивать себя, как какой-то второй сорт в сравнении с режиссерами художественных картин. Советская кинохроника уже показала образцы высокого киномастерства. И немалая в этом заслуга таких режиссеров, как товарищ Слуцкий.

О. М. БРИК

„СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО"

В РЯДУ ИЗДАНИЙ Союзкинохроники журнал «Советское искусство» — «невыяснейший» журнал. Поговорили о его задачах, о путях творческого разрешения этих задач и... замолчали. Как будто «потеряна надежда» найти тот путь, по которому должен итти журнал, определить его настоящее место в кинохронике и нашем искусстве.

По звуковым экранам Союза прошла полоса «киноконцертов» из сюжетов «Советского искусства».

Эти концерты были рождены характером, содержанием журнала, который слагается из случайно подобранных эпизодов, из самых разных областей искусства. Эти сюжеты не подчинены единой идее, они безустановочны, они тематически не скреплены. В построении номеров журнала нет системы, у журнала нет творческого лица.

«Советское искусство» фотографически излагает «увиденное» киноаппаратом содержание об'екта, представляющего определенный вид советского искусства. **Фотографическая фиксация — вот условно творческий метод, выбранный и упорно утверждаемый авторами журнала «Советское искусство». И в этом «методе» — основной порок.**

Особенно остро ощущается он в сюжетах журнала, посвященных театру. Театральные постановки журнал подает именно в плане сфотографированных в движении случайных эпизодов из спектаклей. В сочетании с текстом и диктором эти эпизоды в лучшем случае являются иллюстрированным либретто, кинопересказом спектакля или какой-то его части. Так сделан, например, в № 7 «Советского искусства» сюжет о «Разбойниках» в театре Руставели. Отдельные моменты из спектакля скреплены типичными для среднекачественного либретто надписями: «Пастор обвиняет в убийстве отца», «...узнав о смерти отца, Карл проник во дворец»... «и разбойники продолжают борьбу»...

Можно ли сводить к этому функции «Советского искусства»!? Это снижает принципиальное значение журнала и неправильно ориентирует зрителя в достижениях советского искусства, в данном случае на театре.

Для кинематографического отражения на «страницах» «Советского искусства» отдельных и лучших образцов советского театра прежде всего должно быть использовано все богатство возможностей кинематографической фиксации. Только применяя все разнообразие творческих и технических средств, которыми владеет кино, «Советское искусство» не извращенно «передаст» тысячам зрителей творчество советского театра.

Находясь в зрительном зале и смотря спектакль, зритель видит и воспринимает сразу все компоненты, слагающие спектакль, во всей их многокрасочности: игру актеров, их грим, костюмы, декорации, общую структуру и композицию каждого отдельного эпизода в связи со всем происходящим на сцене.

В кино же, в данном случае в сюжетах «Советского искусства», зритель увидит и воспримет только то, что «выхвачено» из спектакля, на чем сделан акцент в сюжете. Нельзя механически переносить «кусок» спектакля на экран: поставить аппарат и с одной точки снимать, нужно киноаппаратом «пройтись» по этому «куску» спектакля, выбирая специальные и наиболее удобные точки и планы для каждого отдельного элемента снимаемого эпизода, для каждого отдельного элемента игры актера, для каждого отдельного элемента произносимой им фразы. Нужно, по удачному выражению засл. артиста республики Горюнова, «смелее обращаться с театром в том смысле, чтобы не стесняться того, что это театр». И это призыв не к своеобразной кинематографической «трансформации» об'екта, а к **более смелому применению кинематографических средств для возможно более правдивого отражения театрального действия.**

Развивая приведенные выше утверждения, мы считаем, что не следует ставить задачу обязательно передавать в журнале «Советское искусство» спектакль или даже один большой эпизод спектакля. Об'ектив все равно не сможет охватить все многообразие деталей эпизода. Вернее было бы фиксировать свое внимание на одном актере, на особенно ярком и интересном образе в спектакле и его постараться как следует вскрыть. Или если уже снимать, в исключительном случае, эпизод, то посвятить ему соответствующий метраж.

Сейчас журнал показывает отдельных актеров и создаваемые ими образы, но делает это «регистрационно», поверхностно, бесцельно. И надпись, например, в сюжете «Егор Булычев» в Ленинградском большом драмтеатре («С. И.» № 6) «Народный артист И. А. Монахов своеобразно трактует роль Булычева» никак не оправдана, ибо сюжет не вскрыл своеобразия монаховской трактовки роли Булычева. А это можно было бы сделать, об'единив в одном сюжете (назовем его «Два Булычева») Щукина и Монахова, и уже одно это сопоставление помогло бы зрителю вскрыть различие трактовки образа Булычева двумя мастерами. Показывать актера в журнале нужно осмысленно, разрешая какую-то задачу, только тогда сюжет будет звучать серьезно, а не «концертно». А именно так выглядят сюжеты о нар. арт. Тарханове (№ 8), Яроне (№ 3), частично Пашенной (№ 2), не говоря уже о специально концертных сюжетах, как, например, «Лучший мастер виолончели (Кнушевицкий) в № 7.

Не менее, а иногда и более интересным и значительным может быть показ в «Советском искусстве» не самого спектакля, а его становления, **репетиций,** больших мастеров, ведущих репетиции.

Интересно показать актера, режиссера, театрального художника вне регламента театральной обстановки, показать его творческий быт. То, что рассказывает о Мейерхольде Ильинский, в этом плане чрезвычайно значительно: «Только кончилась репетиция — заседание ячейки, лекция студентам, вечером доклад в районе, диспуты, воспоминания о Маяковском, столь родном Мейерхольду, популярная лекция в подшефном полку, статья для газет или журнала».

А ведь такое содержание быта характерно для целого ряда мастеров советского театра.

Мы не намерены рецептировать. Наши факты и примеры просто конкретизируют утверждаемые нами задачи и творческие пути «Советского искусства». Нужно искать, что показывать, изобретать, как показывать, а не быть просто фотографами.

Сюжеты о музыкальных, о вокальных исполнителях, если их давать «просто так», неминуемо и впредь скатятся к экранизированной эстраде. Их нужно об'единять каким-то идейно-тематическим стержнем, например: творчество Бетховена, творчество народов СССР и др., причем это творчество должно быть представлено самыми лучшими, художественно ценными, а не рядовыми исполнителями, выступлению которых должно предшествовать синхронно записанное вступительное слово авторитетного для зрителя человека.

До сих пор «Советское искусство» писателей, литературу показывало пассивно, а ведь эти темы могут и должны быть разрешены в свете каких-то событий. Важен показ писателя в процессе его творческой работы, причем следует круг своего внимания расширить на показ литературного движения, а не только отдельных писателей.

Следует избегать «экзотических» сюжетов о писателях «под сенью» своих кабинетов. В конце концов, сюжет о В. Каменском в связи с его юбилеем не так уж интересен, даже несмотря на гармошку, а вот показать Шолохова в станице, со своими героями — интересно. Показать писателей на Беломорско-Балтийском канале было бы, безусловно, ценно. Провести звукоинтервью среди писателей — чем вы встречаете свой всесоюзный с'езд? — политически важно и интересно. Попросить Эренбурга рассказать о своем творчестве и одновременно о событиях в Австрии или Париже; показать одну из бригад Оргкомитета ССП в нац. республике — вот что нужно.

Основное в том, чтобы показывать писателей, литературу в действии, как «часть общепролетарского дела». Такова политическая задача, определяющая и задачи творческие.

Из явлений советского искусства авторы журнала должны выбирать только самое яркое, самое интересное, являющееся подлинным событием на фронте искусства, заслуживающее массовой популяризации и одновременно фиксации для истории. Нужно помнить, что в журнале «места» очень немного, — за 1934 год выйдет всего шесть номеров.

Журнал не должен проходить мимо лучших образцов массового, самодеятельного искусства, но все же, по нашему мнению, основное внимание и метраж журнала должны быть уделены профессиональному искусству в лице его лучших наиболее выдающихся представителей, обогащающих творческую практику всего советского искусства. И в первую очередь должно быть записано слово, запечатлен голос, запечатлено творчество «старых» мастеров, чтобы оставить живые образцы их волнующего творчества для зрителя и учебы мастеров младшего поколения.

Авторы журнала, его режиссер, операторы не могут стоять в стороне от процессов, происходящих в нашем искусстве, не могут быть «чужими» для работников искусства. Определив ведущую тематику на год, они, подобно ленинградскому оператору «Советского искусства» **Паллею,** установившему органический и постоянный контакт с т. Радловым (Александринский театр), тт. Смоличем, Самосудом (Михайловский театр), должны приблизиться к творческому процессу и работе отдельных мастеров, изучать их метод, должны влиться в процесс создания отдельных спектаклей, репетиционный период, и, может быть, в этом периоде рождения спектакля возникнет и форма сюжета на его материале. Журнал «Советское искусство» должен создаваться в живом общении с теми, кто создает советское искусство.

Руководству фабрики вместе с авторами «Советского искусства» при помощи творческого коллектива следует пересмотреть творческую практику журнала и, главное, четко определить его задачи.

Р. КАЦМАН

Из звукового журнала «Союзкинохроники» «Советское искусство». Театр Руставели — «Разбойники»

хроника КИНОХРОНИКИ

★ Звуковая бригада Союзкинохроники, под руководством оператора **Б. Цейтлина** выезжает 23 марта в город **Соликамск** на с'емку пуска завода Химического комбината.

★ 20 марта на квартире французского посла г-на **Альфан** звуковая бригада Союзкинохроники произвела с'емку награждения советских моряков за спасение французского парохода **«Жорж Филиппар»**.

★ 16 и 17 марта бригада Союзкинохроники производила с'емку выездной конференции ленинградской Академии наук, происходящей на заводе **Электросталь**. Сняты академики **Иоффе, Курнаков, Бойков**, директор завода. Снято торжественное и деловое заседание и посещение академиками цехов. Снята выплавка стали самой крупной в Союзе электропечью.

Работе мешало то, что директор завода т. Веничура встретил очень недоброжелательно с'емочную группу. Им не было оказано нужного содействия, не дали даже места для ночлега и для аппаратуры. Только с помощью клубных работников удалось выполнить задание. Снимали оператор **Степанов**, ассистент **Цирульников**, администратор **Певцов**.

★ Группа работников Союзкинохроники под руководством режиссера **Дав. Яшина** получила задание от Союзкиноэкспорта по требованию Франции и Англии заснять проект Дворца советов. Снят старый макет архитектора Иофана, новый макет с его авторами: **Иофан, Гильфрейх и Щуко.** Кроме того заснят макет архитектурного ансамбля Дворца советов, где в подлинных соотношениях даны: Кремль, Дом правительства, Музей изящных искусств и Дворец советов.

Снимали операторы **Глидер и Макасеев.** Сюжет напечатан на импортной лавандовой пленке, специально предназначенной для контротипирования.

★ Режиссер Союзкинохроники **Я. Посельский** сделал большой киноочерк **«Люди»**. Очерк рассказывает о людях в делах Муравлянского колхоза Московской области, о культпоходе имени Кагановича. Участники похода — шефы колхоза **Машиностроительный завод им. Калинина**—строят колхозу баню и парикмахерскую.

В очерке необычайно удались синхронные куски. Записаны разговоры, беседы, выступления колхозников и рабочих завода. Снимали: опер. **И. Беляков**, звукооп**ер. Шер.**

По заданию Союзкиноэкспорта для заграницы сделаны французский и английский варианты очерка **«Люди»**. Над французским вариантом автор работал с **Л. Муссинак**, который был консультантом, соавтором и диктором фильмы.

★ Режиссер Союзкинохроники **А. Ованесова** подготавливает к выпуску журнал **«Пионерия» № 4.** Для этого журнала уже заснят в Ленинграде оператором **Блажковым** сюжет **«Как делать лампочку»** — о производстве советских электрических лампочек. Наступившие каникулы в школах также послужат материалом для этого журнала. Будут сняты экскурсии детей-школьников в Музей народоведения и в Политехнический музей на выставку **«Наши достижения»**.

Оператор **Петров** снял сюжет **«Письмо к Сталину от детей-школьников Восточной Сибири»**. Кроме того в журнал войдет сюжет «За окнами школы тает снег», который сейчас снимает опер. **Снежинская** на Северном Кавказе.

Режиссер Ованесова снимает пионеров-ленинцев к 10-летию (23 апреля) переименования пионерской организации в ленинскую.

Журнал выйдет к 15 апреля.

★ Режиссер Союзкинохроники **А. Егоров** делает специальный тематический журнал к с'езду писателей.

Для журнала будет записано вступительное слово **Горького**, которое будет сопровождаться демонстрацией следующих сюжетов: сюжет о росте советской литературы и печати — сюда войдет обзор печати, книги, полиграфической промышленности, показ того, что читают наши рабочие и колхозники.

Во второй сюжет войдут образы, созданные советской драматургией.

О **Николае Тихонове**, руководителе литературного рабочего кружка в Ленинграде, расскажет третий сюжет.

Сейчас режиссер Егоров выехал в Уфу, где снимает сюжет о национальной литературе, в частности, о башкирском писателе и председателе ЦИК Башкирии **т. Тагирове.**

★ 25 марта Союзкинохроника выпускает на экран звуковую фильму памяти героев стратосферы — команды стратостата «Осоавиахим-1» **тт. Федосеенко, Васенко, Усыскина, — «Высота 22 000 метров».** Фильму делал режиссер **Дав. Яшин**, снимали операторы с'емочной базы Союзкинохроники, звукооператоры **М. Шер, А. Карасев**, музыкальное оформление — **Г. Гамбург.**

★ **«Снежный марш»** — фильма о первом зимнем физкультурном параде в Ленинграде, в котором принимали участие 100 тысяч физкультурников города Ленина. В фильме сняты лучшие прыгуны на лыжах, конькобежцы и фигуристы, выступающие в центре города на площади Урицкого, превращенной в грандиозный каток.

Фильму снимали операторы: **В. Беляев, Н. Григор, Е. Богоров, Н. Блажков, С. Фомин.** Производство Ленинградской фабрики Союзкинохроники.

★ Выпускается тематический журнал — **«15 боевых лет»**, посвященный 15-летию Коминтерна. Реж. — **Соловьев.** В фильму включены с'емки голодного похода на Лондон в Англии, революционное восстание в Испании, угнетение китайцев своей и иностранной буржуазией, революционное движение в Китае, Германии и Австрии.

Из фильмы «Большая победа». Производство Союзкинохроники

ЗВУКОВОЕ ОФОРМЛЕНИЕ КИНОХРОНИКИ

Журналы Союзкинохроники начали завоевывать советский экран. Они приобретают прочные симпатии советского зрителя, широко охватывая нашу действительность, отображая ее все ярче и убедительнее.

До сих пор метод подачи звуков хроникальной продукции является копией заграничных звуковых журналов, сопровождаемых иллюстративной музыкой (обычно джазом) и закадровым голосом диктора.

Естественно, при неизмеримо более сложной и глубокой тематике и задачах нашей хроники особенно ясно ощущается примитивность этого метода, ограничивающего идейное и эмоциональное воздействие наших журналов.

Однако даже беглое продумывание методики построения звука на данном участке кинопромышленности говорит о том, что многие мероприятия по улучшению этой работы на сегодняшний день вполне реальны.

Вот несколько предложений:

Основным мероприятием должно быть выделение экспериментальных в звуковом отношении фильм и журналов. Здесь надо отказаться от иллюстративной музыки и закадрового диктора. Надо искать путей насыщения звука полновесной сюжетной и художественной выразительностью, добиваться органической увязки звука с зрительным кадром. Это должно быть обеспечено дополнительными производственными средствами, широким использованием синхронной речи и звуковой натуры привлечением передовых музыкально-творческих сил, авторитетной технической и музыкальной консультации.

В прошлом году мне пришлось писать музыку документальной звуковой фильмы «Навстречу двум морям» (Беломорканал). Автор фильмы, режиссер Гиков предварительной проработкой роли музыки, учетом ее эмоциональных и конструктивных возможностей дал мне как композитору возможность отказаться от обычной примитивной иллюстративности. Я попытался итти по пути насыщения музыки внутренним смысловым развитием, по пути органической спайки звука и зрительного образа.

Большая трудность такой трактовки звука вытекает из специфичности документальной работы: во-первых, трудно иметь твердый сценарий или даже план, во-вторых, известная случайность самого процесса с'емки и вытекающая отсюда ограниченность монтажных возможностей. Все это, конечно, затрудняет создание полноценного звукового оформления; это, конечно, диктует и будет диктовать свои особенности в документальной звуковой работе, но все же отсюда никак нельзя сделать вывод о неизбежности сложившихся трафаретов.

Помимо этого пути, в пределах существующего метода подачи звука можно добиться многих улучшений.

Сохраняя частично принцип монтажа музыки (ибо часто из-за малых сроков другого выхода нет), здесь можно добиваться стилистической выдержанности, архитектонической логики монтажа, добиваться внутренней динамики и красочных контрастов. Все эти, вполне практически осуществимые вещи безусловно, лучше того механического чередования музыкальных «номеров», об'единяемых лишь ударами гонга, которые часто приходится слышать на экране.

Вполне мыслимы, например, журналы, целиком сопровождаемые музыкой Шуберта, Бетховена, Чайковского и др; или несколько композиторов, близких по своему стилю. Здесь особенно интересны монтажи из лучших образцов **советского музыкального творчества.**

При монтаже музыки необходимо учитывать не только соответствие с данным «немым сюжетом» (звуковая параллель), но и «вертикальное» его строение: последовательность и развитие музыкальных эпизодов, динамику, контрасты, кульминационные пункты и т. д.

Там же, где позволяют сроки, надо несравненно шире, чем это делалось до сих пор, использовать лучших советских композиторов для создания новой специально написанной музыки.

Смелее и шире надо пробовать ансамбли народных инструментов, джазовые составы, сильные инструменты, различные трио, квартеты (струнные, духовые). По линии методики звукооформления надо ближе подойти к таким вопросам, как **звуковая перспектива, наплывы, удаление и приближение звука, разноплановость** звучания и т. п.

Работу с текстовым материалом надо, на мой взгляд, двигать по двум путям. Первое — **борьба с голой публицистичностью, борьба за художественную полноценность слова:** здесь надо «разгрузить» режиссуру от сочинения текстов, привлекая к этому делу квалифицированных литераторов. Второе — вопрос **исполнения.** Прекрасный диктор, читающий на Московской фабрике решительно все тексты, в результате своеобразного перехода «количества в качество» становится невыносимо назойливым. Разве так уж трудно попытаться применить различные литературные жанры — маленький рассказ, новелла, очерк, стихотворная форма, живой диалог и поручить чтение хорошим профессиональным актерам?

И наконец уже в чисто дискуссионном порядке хотелось бы высказать мысль о введении в журналах театрализованного актерского конферанса. Хорошо бы ввести **типизированные персонажи,** с которыми зритель встречался бы из номера в номер.

НИКОЛАЙ КРЮКОВ

„Заключенные"

СПОР ПРОДОЛЖАЕТСЯ*

об „Эскизах к сценарию" „Заключенные" Н. Погодина

Кинематография, обогатившаяся рядом конкретных художественных произведений разной творческой направленности, вступает сейчас в период бурных действительно творческих дискуссий.

Пожалуй, острее всего эти дискуссии разворачиваются сейчас в области кинодраматургии. Именно здесь мы сейчас наблюдаем волнующее многообразие тем и форм отражения действительности и средств выражения этой действительности в искусстве. Сегодняшняя практика кинодраматургии это уже не комнатные произведения, вокруг которых можно спорить, а можно и не спорать, которые можно переплести, а можно и так поставить на полку, но все равно дальше полки они не уйдут. Основные произведения нашей кинодраматургии уже снимаются или разрабатываются в режиссерском варианте. Итак, в области кинодраматургии спор идет о том, каким должно быть и каким будет кино завтрашнего дня.

В таком ракурсе все приобретает окраску необычайной производственной актуальности и остроты. Вопрос, существует ли вообще кинодраматургия—это вопрос из области вчерашней псевдо-научной схоластики. Но вопросы о слове в сценарии, о роли и значении диалога в нем, о том, как надо строить деловой звуковой сценарий, о реалистическом образе и, наконец, о том, что же, в конце концов, принес в кино писатель,—вопросы более, чем законные. «Эскизы к сценарию» Николая Погодина «Заключенные» возбудили такие бурные и крайние точки зрения, какие возможны только в момент острейшего размежевания творческих течений и усиленных поисков художниками **своей** творческой индивидуальности в новом искусстве советского звукового кино. Прямое отрицание всякого сценарного качества погодинских «эскизов» противостояло точке зрения на них, как на ведущее произведение нашей кинодраматургии.

И если вчера театральная критика занималась вопросом, что же принес Н. Погодин из очерка в драматургию театра, то сегодня на повестке кинематографической критики—вопрос о том, что же принес Погодин из драматургии театра в драматургию кино.

1

«Заключенные»—вторая сценарная работа Н. Погодина. Первая—«Путешествие по СССР»—была им сделана одновременно с «Поэмой о топоре» или сразу же после нее для режиссеров Г. Козинцева и Л. Трауберга. Сценарий этот снимался ими, был наполовину заснят и законсервирован по «глубоко фабричным и сугубо техническим соображениям».

Этот сценарий огромен — в нем заключен материал на несколько картин. Он сделан приемами народного сказа, где реальная действительность чередуется с гиперболизированной метафорой, часто выростающей в самостоятельный сюжетный ход.

Отсюда — люди в этом сценарии были даны в лубочной манере. Отсюда—насмешливая стилизация и нагромождение невероятных событий в совершенно вероятной обстановке. Отсюда—подмена мотивировки газетной, мотивировки ходячей, но, по существу, верной и точной, мотивировкой мнимой, легендарной, заведомо нелепой, на правильном расчете, что эти мотивировки у зрителя своевременно поменяются местами.

В итоге зритель должен был получить об'яснения, ничуть не глубже газетных, потому что действительность, так остроумно зашифрованная и так образно поданная художником, была воспринята им по поверхности, отсюда—у всего сценария оказался очень невысокий идейный потолок.

Отсюда—весь сценарий становился в ряд с другими сценариями, «занимающимися не решением задач, а их инсценировкой».

Но это был, безусловно, сценарий, сделанный на хорошем понимании сценарной техники, природы кино и своих режиссеров. Почему же Погодин не воспользовался всем этим в своих «Эскизах к сценарию» «Заключенные»?

2

Действительно, в последней работе Погодина отсутствует традиционная сценарная техника, отсутствует привычное кино, не виден режиссер, на которого это ориентировано. То, что эта необычная работа прошла на производстве,—это прежде всего свидетельство о смерти пресловутого и ставшего нарицательным «консультанта», потому что в привычном консультантском понимании «Заключенные» «даже рядом со сценарием не лежали».

Погодин взял на себя труднейшие и сложнейшие идейные задачи. Процесс перевоспитания — процесс сознательной перестройки человеческого сознания, **Беломорстрой,** нужно было дать в фильме. При этом за плечами нашей кинематографии стояла серия картин, где в финале вредители перерождались, где старый сюжет тащил новые слова, выдаваемые за новую действительность.

И погодинские «эскизы» очень своеобразно переводят в кино специфику погодинской театральной драматургии. «Заключенные» — это прежде всего сцены, связанные между собой на первый взгляд только одной хронологической последовательностью. При первом чтении кажется, что количество этих кусков может быть механически сокращено, отдельные из них переставлены, и ничего от этого не изменится. Нет необходимости, прямой сюжетной необходимости следования одного куска за другим, и это становится главным аргументом противников сценария.

Но в этой работе Погодина более, чем в каких-либо других, это качество мнимое. По существу, люди и их судьбы заменяют этот самый «тугой сюжетный узел», который необходим для традиционно ремесленной стройности произведения.

Разворачивающиеся характеры в типической и чрезвычайно реальной обстановке создают последовательность событий, мотивированных и обусловленных взаимодействием социально оправданных характеров и действительности. Это никак не менее законный вариант построения, чем если бы показ действительности и широкий разворот событий, заключенных в сюжете, раскрывал и прояснял бы характеры.

А в данном случае для Погодина самое важное показать, как, на основе каких поступков и событий перерождаются люди, характер и социальная категория которых заданы с самого начала в обстановке, ясной для нас с самого начала.

3

Не стоит сводить художественное произведение к задачам из учебника арифметики, где два элемента даны, а третий должен быть найден. Это все равно не получается. И мы, по существу, не анализировали конструкции, а лишь попытались пояснить целесообразность такого построения, кажущегося многим более чем случайным.

Это построение, эта жесткая функциональность происходящего, эта беспрерывная, если угодно, прямолинейная работа на основную тему, поставила вопрос о средствах выразительности, и здесь—вторая точка споров по поводу «Эскизов к сценарию».

Каждая из сцен «Заключенных» решена Погодиным в основном на слове, на реплике. При разборе не самого сценария, а лишь эскизов к нему трудно с исчерпывающей полнотой определить природу этого сценарного слова. Реплика в сценарии предельно лаконична, предельно ярка, предельно смыслово насыщена и предельно индивидуализирована.

Но в каких отношениях реплика находится с пластическими образами?

Здесь прежде всего необходимо отвергнуть наивно схоластическое утверждение, что «в драматургии театра основное—слово, в кино же —что-то другое». Почему? Это в одинаковой мере неверно и для театра и для кино. Театр знает драматургию развернутых пантомим, знает комедию de l'arte, где импровизованный словесный рисунок наносился на традиционную пантомимическую канву, знает целые театральные течения, где слово рождается лишь как итог движения (Мейерхольд). В драматургии театра бывает главным слово и главным не слово, а движение, пластический образ. Кому нужно это канонизировать и отменять все неугодное? То же самое в кино. Вчера кино владело только одним пластическим образом—значит ли это, что оно сегодня должно обязательно, во всех случаях, во что бы то ни стало оставаться главным, а слово и звук прикладными? Право же, это—схоластика и устанавливание кабинетных законов.

В том-то и своеобразие, в том-то и острота нашего положения, что развитие у нас идет одновременно с двух сторон. И если мы знаем ряд блистательных звуковых сценариев, утверждающих кино, идущие от виртуозно разработанного пластического образа, лишь во вторую очередь ставшего звукопластически, то Погодин идет противоположным путем. **Погодин идет от слова.**

Но при этом Погодин страдает в кино лаконизмом, являющимся его достоинством в театре. Он пишет диалог, сопровождая его минимальным описанием обстановки и действия. Правда, этот диалог действенен, правда, этот диалог написан так, что то, что происходит, видно сквозь реплику. И в театре нельзя писать иначе. Правда, это действие, видное сквозь реплику, дает большой размах изобретательности актера и режиссера, но это же качество дает пустоту и провалы, оно же держит Погодина в стадии «эскизов», не подпуская его к сценарию. И как бы ни была своеобразна реплика, до тех пор, пока не будет подробно и точно дана подсобная, в данном случае, пластическая ткань сценария, нельзя предугадать его кинематографическую судьбу. До этого—это «эскизы к сценарию», а не сценарий.

4

О чем же говорит сценарий Погодина? О людях, и только о людях. Капитан, Соня, Садовский с матерью, Громов. И ряд других. Погодин хорошо знает природу актера по театру, его персонажи—это роли, интересные каждому актеру, вне зависимости от их об'ема. «Здесь есть, что играть».

Блатная экзотика, опасность которой угрожала Погодину, преодолена им. Именно преодолена, а не избегнута, потому что Погодин пользуется и этим материалом, превосходно переосмысляя его.

Люди Погодина даны с самого начала в совершенно сложившихся отправных характеристиках. Капитан, этот «неукротимый Беня Крик», Соня, Садовский,—они ясны сразу. Они привезли с собой на Беломорстрой вместе с приговором советской власти приговор своего автора, легко и без спора утверждаемый зрителем. Это преступники, это враги. «Да, это не детский дом».

Ясность характеристик и взаимоотношений—легко сколоченная Капитаном шайка в бараке и Садовский, оставшийся наедине с самим собой и с неосознанным, нерасканянным вредительством, настраивают зрителя на определенную привычную и прямую логику развития действия.

Погодин с самого начала перешибает эту логику, приводя в движение две логические линии поступков и их мотивировок. Одну—вытекающую из неожиданной, совершенно новой и пленительной природы новых хозяев страны, другую—из логики старого мира, этики бандитов и вредителей.

И если бы драматургическое построение было прямолинейным, если бы действие разворачивалось только по одной из этих линий, «стройная и традиционная конструкция сценария» была бы обеспечена. Вся сила «Заключенных» в том, что развитие персонажей идет на взаимодействие обеих линий.

Именно отсюда проистекает та исключительная сложность мотивировок отклонений, хотя бы того же самого Капитана. Погодин показывает не перерождение, происходящее по мановению волшебного жезла, он показывает трудный процесс **перевоспитания** отбросов, врагов аппаратом пролетарской диктатуры.

И поэтому работа Капитана—это не абстрактное нагромождение вещей. Грандиозна плотина, которую строит Садовский, и изумителен Беломорский канал, но люди у Погодина перевоспитываются не восхищением перед сооружениями и не чудесно изменившимся отношением к ним, а взаимоотношениями, в которые они были поставлены между собой с людьми, с коллективом в процессе этого строительства. И только через эти взаимоотношения вырастает отношение к самому строительству.

5

От обсуждения «Эскизов к сценарию» придется вернуться к обсуждению самого сценария, очевидно, в его режиссерском варианте.

Сейчас же суть в том, что, решая труднейшую тему перевоспитания людей, Погодин был вынужден отказаться от сценарного ремесла, от традиционной формы сценария, от привычного кино, в достаточной мере известного ему по предыдущей работе. Он был вынужден трансформировать это свое профессиональное знание на богатство, вынесенное из смежного искусства, он был вынужден сделать акцент на слове, был вынужден искать новую композицию сценария.

При этом, создавая произведение своеобразным и чрезвычайно отодвинутым, чтобы не сказать, разорванным сюжетным ходом, он придал ему стройность и закономерность жесткой логикой развития характеров.

Но, отдав слову, а точнее реплике ведущую роль, Погодин оставил недоработанной пластическую ткань произведения, заменив тем самым литературный деловой сценарий «эскизами к сценарию», от которых однако, вполне возможен переход к режиссерской разработке.

И все это вместе взятое оказалось произведением большой смелости, остроты, свежести, силы, большого тематического охвата. Оказалось настоящим произведением искусства, существующим отдельно от кино, но сделанным для кино и при дальнейшей работе несомненно становящимся явлением кино.

Н. ОТТЕН

* В порядке обсуждения.

ТРАНСПАРАНТНЫЙ ЦЕХ

В 1932 году по инициативе режиссера Г. В. Александрова нами была начата экспериментальная разработка одного из интереснейших методов комбинированной с'емки—метода транспаранта, основанного на принципе цветной сепарации.

Под термином «транспарантная с'емка» в операторской технике понимается процесс получения комбинированного изображения путем экспонирования на негативе дополнительного об'екта на просвет, через промежуточный позитивный фон. В основных чертах метод транспаранта сводится к с'емке дополнительного об'екта на просвет через заранее заготовленное позитивное изображение, которое одновременно со с'емкой об'екта дублируется на негативе. Напомним в кратких чертах основную схему проведения транспарантной с'емки.

По сюжетному признаку избирается какой-либо монтажный кусок ранее снятого негатива или производится специальная с'емка на натуре. С этого негатива печатается так называемый транспарантный позитив, изображение которого будет в дальнейшем служить фоном для доснимаемого об'екта. Этот позитив подвергается химическому виражу в оранжевый цвет по специальной рецептуре. Транспарантный позитив закладывается в рамку с'емочной камеры контактно с чистой панхроматической пленкой. В павильоне устанавливается сине-зеленый фон с равномерно окрашенной поверхностью, которая занимает все поле зрения об'ектива. Этот фон высвечивается таким образом, чтобы отраженный от него свет не содержал в составе своего спектра желтых, оранжевых и красных лучей.

Если при таком освещении сине-зеленого фона произвести экспонирование панхроматической пленки с контактно пропускаемым перед ней оранжевым транспарантным позитивом, процесс образования негативного изображения пойдет следующим образом:

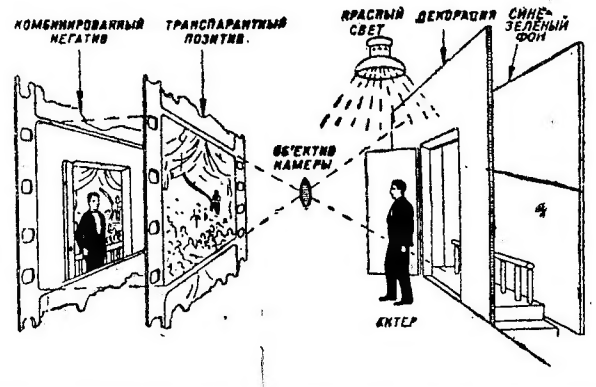
Отраженные от фона сине-зеленые лучи, проходя через об'ектив камеры, будут полностью поглощаться наиболее плотными частями вирированного транспарантного позитива. Они будут частично пропускаться в средних плотностях и, наконец, полностью проникать через совершенно прозрачные части.

В результате плотность почернения негатива при экспонировании будет обратно пропорциональна плотностям транспарантного позитива, иначе говоря, мы получим дубль-негатив, изображение которого соответствует изображению избранного нами позитива.

Представим себе теперь, что на пути прохождения лучей, отраженных сине-зеленым фоном, т. е. между фоном и об'ективом, мы помещаем наш дополнительный об'ект, который необходимо доснять в имеющийся на позитиве кадр. Не освещая вовсе этот об'ект, мы получим своего рода изолирующую силуэтную маску, заслоняющую определенный участок освещенного сине-зеленого фона. Контуры силуэта дополнительного об'екта дадут на негативе точно такой же неэкспонированный силуэт, ибо в тех местах, где транспарантный позитив не будет освещен отраженным светом фона, очевидно, не будет дублироваться и позитивное изображение.

Если теперь осветить дополнительный об'ект желто-оранжевым светом, спектрально соответствующим цвету вирированного позитива, то отраженные от этого об'екта лучи будут свободно проникать через оранжевый позитив и дадут на негативе обычную проработку изображения об'екта. Те же части транспарантного позитива, которые не заслонены от фона об'ектом и продолжают освещаться сине-зеленым светом, будут дублироваться на том же негативе, в результате чего мы получим органическое сочетание изображения дополнительного об'екта с дублированным изображением транспарантного позитива.

С помощью транспарантного метода возможно проведение целого ряда с'емок в павильоне, осуществление которых на натуре или в иных условиях представляет большие трудности. Так, например, традиционный прием с'емки «двойников» разрешается весьма просто. Предварительно снимается актер в декорации, затем с негатива этой с'емки изготавливается транспарантный позитив и через транспарантный позитив производится вторичная дос'емка того же актера. При помощи транспаранта можно сочетать в одном кадре разные по масштабным величинам об'екты, можно сочетать рисованную мультипликацию, взятую в качестве транспарантного фона, со с'емкой живого актера; можно производить «подводные» с'емки и т. д. Но особенно большое применение транспарант найдет в области научно-фантастической фильмы, где с помощью этого метода могут быть реализованы сложнейшие трюки, с'емка которых в обычных условиях представляет громадные технические трудности.



О возможностях транспарантного метода можно судить хотя бы по американской фильме **«Кинг-конг»**, где многие сцены с гигантской обезьяной сняты по этому способу. Точно так же в авиационной картине **«Ангелы ада»** ряд сцен воздушного боя реализован с помощью транспарантной с'емки.

В 1933 году, по окончании первых экспериментальных работ по транспарантному методу, мы приступили к практической проверке найденной рецептуры, испытав ее при с'емках экспериментальной фильмы «Интернационал». Несмотря на то, что мы были лишены даже элементарного оборудования, удалось снять свыше 150 метров транспарантных кадров, вошедших в картину и давших удовлетворительные качественные показатели. Эта работа доказала возможность практического осуществления транспаранта в наших условиях, и решено было приступить к освоению транспаранта в производственном масштабе.

Оборудование транспарантной установки в производственных условиях представляло собой в достаточной мере сложную задачу. Нужно было провести целый комплекс работ, которые охватили и вопросы светотехники, вопросы изготовления светофильтров для прожекторов, конструирования специальной виражной аппаратуры, камеры с четырьмя кассетами и т. д. Особенно затрудняло нашу работу то обстоятельство, что нормального периода освоения нового транспарантного цеха на Московской фабрике мы по существу не имели. Параллельно с пробными с'емками мы должны были проводить производственные транспарантные с'емки по картине «Джаз», и это в значительной мере лишало нас возможности систематически разрабатывать методику производственного процесса транспаранта. Между тем, условия с'емки, по сравнению с первыми работами по картине «Интернационал», так же в известной степени изменились. Приходилось работать на новых, непроверенных сортах пленки, приходилось на-ходу заменять недостающие химикалии другими, а стало быть, и менять рецептуру виражного процесса. Все это нередко приводило к срывам и неполадкам, заставлявшим опять-таки на-ходу производить экспериментальную проверку рецептуры и дорабатывать теоретическую часть транспарантного метода. К тому же встала необходимость детальной разработки методики всего процесса в целом, ибо ориентироваться на чисто эмпирический опыт при с'емках большого масштаба было бы невозможно.

К январю 1934 года основные работы по цеху были закончены. Громадную работу по оборудованию проделал молодой специалист, комсомолец Ержавский, на которого была возложена задача монтажа ртутных агрегатов и установки окрашенного фона. В разработке методики виражного процесса большую помощь оказал нам лаборант С. Ю. Суров. Постоянное внимание работам по цеху уделял и партколлектив Московской фабрики. К освоению цеха был привлечен стажер ГИК оператор Ф. Фирсов, в процессе работ овладевший техникой с'емки по новому методу.

25 января все материалы и методические разработки по транспарантному цеху были переданы фабрике, и руководителем нового цеха назначен оператор **А. А. Левицкий.**

В настоящее время эксплоатация нового цеха производится по картине «Джаз-комедия». Целый ряд сцен, как, например, скачка на катафалке по ночной Москве, снимается в павильоне. Уже сняты об'екты — **«Пригорок»** и **«Ложа Мюзик-холла»**, где в качестве транспарантного фона использован позитив комбинированной с'емки сцены Мюзик-холла с макетом. Впервые в истории операторской техники удалось получить двойное комбинированное сочетание: сначала снималась сцена Мюзик-холла с макетной надставкой, затем через позитив этой с'емки доснята ложа со зрителями, и в результате мы видим на экране кадры зрительного зала и сцены, осуществление которых в других условиях было бы возможно только при наличии грандиозных, дорого стоящих декораций.

Первые этапы освоения советского транспаранта пройдены. Но предстоит еще большая работа по изысканию новых материалов для транспарантной с'емки, так как до сих пор весь процесс осуществлялся на импортных материалах. Уже сейчас намечаются пути проведения дальнейших исследовательских работ, которые в значительной мере упростят весь технологический процесс.

Транспарантный цех, как самостоятельный производственный отдел на фабрике, является единственным не только в Советском союзе, но и в Европе. В Америке дело эксплоатации транспарантного метода находится в руках отдельных частных лиц, которые тщательно засекречивают всю рецептуру и в то же время не могут поставить дело на широкие производственные рельсы. Только в системе социалистического хозяйства такое изобретение, как транспарантный метод, может быть поставлено на рациональную ногу и всесторонне использовано. Первые же с'емки по вновь вступающим в производство научно-фантастическим фильмам не только окупят все расходы по транспарантному оборудованию, но и принесут кинопроизводству громадную экономию.

Возможности транспарантного метода, как нового средства кинематографической выразительности, еще далеко не осознаны в полной мере. Творческая мысль режиссеров и операторов в процессе выполнения сложных комбинированных заданий по картинам несомненно откроет новые пути использования транспаранта. Вместе с тем работы по техническому совершенствованию самого метода с'емки ни на минуту не должны прекращаться. В этом большая и ответственная задача технической базы Московской фабрики.

Необходимо также уделить внимание и популяризации этого нового начинания, ибо до сих пор очень многие киноработники не имеют даже элементарного представления о технологии транспарантной с'емки и знают о самом методе лишь понаслышке. Опыт транспарантной с'емки, полученный на Московской фабрике, должен быть организованно передан другим фабрикам Союза.

В. НИЛЬСЕН
Н. АГОКАС

НА КИНОПРОИЗВОДСТВЕ

ЛЕНФИЛЬМ

Сравнительно благополучно закончив 1933 производственный год, Ленинградская кинофабрика вступила в 1934 г. с переходящими фильмами: **«Премия мира», «Флаг стадиона», «Королевские матросы», «Анкара—сердце Турции», «Чапай» и «Гроза».** Из них в первом квартале закончены **«Анкара», «Матросы», «Гроза».** Таким образом фабрика вступает во II квартал только с новыми картинами.

«Чапай»—режиссеры Васильевы, снято 5 павильонов, **готово 42 проц. картины.** Бригада несколько отстает от плана, так как техническая фабрика не может предоставить вовремя павильон. Закончив павильонные с'емки, группа выедет на летнюю натуру, не законченную прошлым летом из-за дождей.

«Три товарища» (по сценарию Каплера и Златогоровой), **реж.—Тимошенко,** находятся в подготовительном периоде. Найдены уже места с'емок сплава в Киеве и в Карелии. Если погода позволит снимать на севере, экспедиция обойдется немного дешевле.

«Премия мира», реж.—Иванов (сценарий Рысса и Воеводина), должна была закончиться месяц назад. Простой был вызван недоброкачественным исполнением павильона. Следующая декорация улицы, по мнению технической фабрики, будет готова только через двадцать дней из-за недостатка материалов.

Ведется работа по озвучанию фильмы. Снимаются немые планы для последующей синхронизации.

Реж. Браун работает вместе с **Малыкиным** над окончательным вариантом сценария **«Севастополь»** для звуковой фильмы. Через месяц должен вступить в подготовительный период.

Реж. Казачков приступает к с'емкам картины **«Флаг стадиона».** 16 проц. этой картины составит материал его картины **«Огни метро».** Когда «Огни метро» были заснуты на 45 проц., сценарий потребовал настолько значительной переделки, что оказалось более рациональным сделать новый сценарий «Флаг стадиона» с частичным использованием заснятого материала.

Закончен турецкий вариант карт. **«Анкара»,** с которым **С. Юткевич** выехал в Турцию. После сообщения Юткевича о приеме картины—будут отпечатаны 5 копий для Турции. После 8—10 дней работы над русским вариантом он будет выпущен к 20 апреля. Следующая работа Юткевича будет переходящей на 1935 год.

С'емки карт. **«Чудо» Петрова-Бытова** отстают из-за недостатка осветительной аппаратуры. Откладывается на неделю большой павильон. Но так как группа раньше шла впереди плана, можно надеяться, что картина будет сдана в срок.

Реж. Иогансон заканчивает подготовительный период карт. **«Наследный принц республики»** (сценарий—**Музыканта** и **Чирского**). **1 апреля начинается с'емка первого павильона.**

«На луну с пересадкой» (сценарий **Пантелеева,** реж. **Лебедев**) находится в подготовительном периоде.

Реж. Дубсон и Трауберг между 20 и 25 марта уезжают для изучения материала в Монголию с писателями Славиным, Лавиным и Хацревиным, которые будут делать сценарии. Картина будет переходящей на 1935 год.

Картина **«Памир»** была прервана прошлым летом для переделки сценария. Реж. **Минкин и Сарохтин** и сценарист **Недоброво** закончили переработку, и подготовительный период начался. В конце мая группа выезжает на натуру в Памир.

Реж. Ивановский работает над сценарием **Слонимского «Чернышевский».** Картина будет пущена в производство в III или IV квартале и будет переходящей.

Для **«Юности Максима»** реж. **Козинцевым и Траубергом** заснято 50 проц. зимней натуры на 4 с'емочных дня. Закончив зимнюю натуру, группа переходит в павильон.

Сценарии **«Крестьяне»**—реж. **Эрмлер, «Горячие денечки»**—реж. **Хейфиц** и **Зархи** и **«Товарищ Корман»**—реж. **Шмитгоф** вступили в подготовительный период.

Обеспеченные сценариями, уже сформированные постановочные бригады в состоянии выполнить план. Но техническая фабрика уже сейчас, когда большое количество картин еще не вступило в производство, не вполне справляется, вызывая вынужденные простои, что внушает опасения за выполнение плана всего текущего года.

ЧЕЛОВЕКА ЗАБЫЛИ

Оператор Г. В. Гибер — один из старейших работников советской кинематографии. Он имеет 26-летний стаж работы в кино и в его активе числятся такие фильмы, как «Третья Мещанская», «Иуда», «Казанская дочка», «Булат Батырь».

В марте 1933 г. оператор Гибер приступил к работе с режиссером А. М. Роом по картине «Однажды летом». Через три недели после начала работы режиссер Роом заявил, что в силу творческих расхождений он не может продолжать с'емки с оператором Гибером. Следует отметить, что для режиссера Роома оператор Гибер не являлся новым человеком, так как совместно с ним он еще в 1926 г. снял картину «Третья Мещанская».

Так как в июне 1933 г. на Московской фабрике уже все с'емочные группы были укомплектованы, дирекция фабрики предложила т. Гиберу **на один месяц** перейти на работу по военной фильме. Гибер перешел на военную фабрику. Через месяц Гибер подает заявление дирекции Московской фабрики о желании вернуться к работе по своей основной специальности — художественной фильме. Однако никаких мер на это заявление не последовало. На фабрике несколько раз сменялось руководство и в результате Гибер совершенно выпал из поля зрения отдела кадров. Пришедшие на фабрику новые руководители не знали Гибера и не потрудились ознакомиться с его работами. Гибер остался на военной фабрике, где он не может быть использован в полной мере соответственно своей квалификации.

Один из крупнейших мастеров операторского искусства, человек с громадным производственным опытом и стажем, в силу невнимательного отношения руководства, оказался за бортом художественной кинематографии именно тогда, когда в связи с запуском в производство новых фильм по тематическому плану 1934 г. чувствуется острый недостаток в высококвалифицированных операторах.

Дело оператора Гибера характеризует отношение руководства фабрики к старым специалистам, которых не умеют использовать и беречь, заставляя работать не по специальности.

Дело Гибера имеет принципиальное значение, так как это далеко не единичный случай. Следует привлечь внимание руководства ГУКФ и общественности к системе распределения производственных кадров.

М. БЕЛКИН

ДОМ КИНО

москва

От системы споров и заседаний руководство Дома кино перешло к практической работе. И это сейчас же дало некоторые результаты.

Заканчиваются последние работы по внешнему оформлению Дома. Часть мебели получена, остальную мебель должны получить из музейных фондов. Готова звуковая будка. «Ресторанный» вопрос тоже улажен. Оборудована кухня, получены необходимые фонды на продукты. Укомплектованы штаты работников.

Но если сравнительно благополучно с вопросами хозяйственными, то принципиальные вопросы все еще не разрешены. Кто будет членами АРРК, их права и обязанности, программа ближайших мероприятий Дома кино — все это не ясно. Оттягивать открытие Дома дальше невозможно. Первое апреля должно быть не обманным, а конкретным сроком. И к этому сроку все вопросы должны быть разрешены. Иначе с первого дня своего существования работа Дома кино будет сорвана.

ленинград

Ленинградский Дом кино вводит в практику своей работы обмен опытом с работниками смежных искусств. Налаживается связь кинематографистов с писателями, театральными работниками, музыкантами.

В Доме кино было несколько дискуссионных просмотров, организованных для Оргкомитета ССП. 15 марта члены АРРК принимали у себя работников Театра юных зрителей. Вместо обычных речей и заседаний встреча была в основном посвящена обмену опытом. В зале Дома кино была проведена реж. Зоном показательная репетиция спектакля ТЮЗ, демонстрировавшая методы режиссерской и актерской работы над пьесой. Кинематографическая репетиция, которая могла бы вызвать сравнение методов двух искусств, показана не была. Были продемонстрированы короткометражные старые картины и только что отпечатанная блестящая по материалу хроника физкультурного парада.

Следующая встреча намечена с работниками Академического театра драмы.

ЗА РУБЕЖОМ

●

Пролетариат Англии, наконец, увидел фильму, от которой британская цензура так тщательно охраняла английские экраны в течение 7 лет. Английская лига — секция кинобюро МОРТ — перепечатала фильму «Броненосец Потемкин» на узкой пленке, и русский классик, как называют С. Эйзенштейна в Англии, сделался достоянием широкого пролетарского зрителя Англии.

Интерес к фильме так велик, что помимо рабочих клубов заказы на демонстрацию фильмы поступают от литературных, художественных организаций и научных обществ, начиная с сочувствующих Советскому союзу и кончая самыми реакционными. Лигой получены телеграммы от рабочих организаций Испании, с просьбой выслать фильму. Запросы поступают в таком количестве, что приходится думать о достаточном размножении копий.

Буржуазная пресса, злопыхая и требуя репрессий по отношению к неподлежащей цензуре, согласно английским законам, 16-миллиметровой несгораемой пленке, тем самым рекламируют ее больше, чем могли бы это сделать самые хвалебные статьи в буржуазных изданиях.

Актуальность фильмы будет еще более понятна, если мы вспомним о недавних событиях в английском флоте. Цензурный комитет стоит перед дилеммой или введения цензуры на 16-миллиметровую пленку, что значит ударить по промышленности предпринимателей, изготовляющим узкую пленку и с'емочную и проекционную аппаратуру к ней, или разрешить беспрепятственную демонстрацию «Потемкина».

Кроме «Потемкина» Лигой перепечатана на узкую пленку фильма «Старое и новое», и уже демонстрируется на экранах в рабочих клубах.

●

В настоящее время Лига выпускает на узкой пленке фильму о «голодном походе». С'емка «голодного похода» была организована Лигой и производилась, начиная с мест выступления колонн и на всем пути их следования. Материал, заснятый утром в отдаленных местах страны, в тот же вечер демонстрировался в лондонских рабочих клубах. С'емочные бригады Лиги на автомобилях встречали колонны на подступах к Лондону.

За шесть дней

●

20 марта в Минске открылось **Первое всебелорусское совещание по вопросам киноработы в деревне.** В порядке дня совещания стоят доклады о задачах партии в деревне и роли кино; итоги работы сельской киносети в 1933 году и задачи на 1934 год.

Совещание созвано по инициативе Белгоскино.

Редакция газеты «Кино» приветствует почин белорусских товарищей и выражает уверенность, что в результате работы совещания белорусские товарищи с новыми силами возьмутся за работу и добьются новых достижений в области кинофикации колхозов и совхозов советской Белоруссии.

●

23 марта в новом помещении (Ипатьевский пер., 2) открывается клуб мастеров искусств. Новый клуб об'единяет творческих работников театра: актеров, режиссеров, театральных художников, руководящих административных работников; художников, живописцев, скульпторов, графиков, плакатистов. Драматурги, композиторы, искусствоведы, критики, кинорежиссеры и кинооператоры принимаются в члены клуба в индивидуальном порядке. Учащиеся художественных учебных заведений принимаются в специальный сектор клуба—сектор молодых кадров.

В клубе будут проводиться доклады, лекции, творческие вечера мастеров, выставки, концерты, вечера отдыха, чтки произведений и т. д.

Организованы кабинеты: драматургии, самодеятельного искусства, профработы и студия для художников. Библиотека клуба насчитывает 35 тыс. томов.

В старом помещении Театклуба (Пименовский, 7) организуется филиал клуба мастеров искусств. Кроме мероприятий текущего характера, будет функционировать Институт повышения квалификации театральных работников.

Б. М.

●

В начале апреля исполняется 50 лет со дня рождения и 30 лет творческой деятельности художника **Сергея Васильевича Козловского.** С. В. начал работать в качестве актера в 1903 году. С 1904 г. он работает художником-декоратором **в театре,** а с 1913 г.—в кино. Начав с 1918 г. работать в акционерном о-ве «Русь», С. В. Козловский оставался там после всяких реорганизаций и до сих пор работает в Межрабомфильм.

С. В. — не только художник, оформивший свыше 100 кинофильм, он поставил самостоятельно около пяти картин, лучшая из которых «Дорога к счастью».

Его перу принадлежит книга «Художник-архитектор в кино». Он же один из первых начал применять в советском кино систему фундусов.

С. В. Козловский—активный производственник и общественник. Ряд изобретательских и рационализаторских предложений, сделанных им, дал кинопроизводству большую экономию.

В Межрабпомфильм создана юбилейная комиссия, которая организует в честь юбиляра специальный вечер.

●

20 марта в помещении ГИК состоялось торжественное открытие курсов для подготовки сценаристов технических фильм. Курсы организованы Всесоюзной ассоциацией рабочих авторов технической литературы и Техпропом НКТП. В числе слушателей — ряд рабочих авторов и инженерно-технических работников.

На открытии заслушан доклад представителя техпропа НКТП т. Анощенко о целях и задачах курсов и т. Тягай о планах и программах курсов. После заседания состоялся просмотр советских и заграничных технических фильм.

●

Приказом по ГУКФ от 16 марта установлена отпускная цена позитивной пленки для научно-технических и научно-популярных фильм **в 75 коп. за погонный метр.**

●

Образована подсекция кинокритиков при секции драматургии Оргкомитета ССП.

Основная задача подсекции—повышение идейно-художественного уровня кинокритики.

Ближайшими работами намечены: доклад М. Шнейдера **о фильме** «Великий утешитель» и о критических статьях, напечатанных об этой картине, доклад О. Брика **«О немом и звуковом кино»** и доклад Б. Алперса о задачах нашей кинокритики. Ответственным секретарем подсекции избран **М. Я. Шнейдер.**

Ответственный редактор М. Д. КОРОЛЬ

ИЗДАТЕЛЬ — Журнально-газетное об'единение.
РЕДАКЦИЯ: Москва, М. Гнезниковский, 7, тел. 1-91-45.

ИЗДАТЕЛЬСТВО: Москва, Страстной бульвар, 11, тел. 4-68-18 и 5-51-69.

ПОДПИСНАЯ ЦЕНА: 1 м. — 1 р. 3 м.—3 р., 6 м.—6 р. Подписка принимается только с текущего месяца исключительно местной почтой не позже установленного ею срока.

Управление УКРАИНФИЛЬМ, ПАРТКОЛЛЕКТИВ, МЕСТКОМ и РАБОТНИКИ ТРЕСТА с глубочайшей скорбью извещают о преждевременной кончине НАЧАЛЬНИКА СНАБСБЫТА УКРАИНФИЛЬМ

тов. ТРАХТЕНБЕРГА Якова Зиновьевича,

последовавшей в гор. Харькове 17-го марта сего года, И ВЫРАЖАЮТ СВОЕ ГЛУБОКОЕ СОБОЛЕЗНОВАНИЕ ЕГО СЕМЬЕ.

КОНВЕЙЕР... ВОЛОКИТЫ

«Стучит»,—мрачно заявил режиссер и встал из-за монтажного стола.

«Здорово стучит, — подтвердила монтажница,—работать нельзя».

Действительно, новый монтажный стол «Дебри», только на-днях установленный на фабрике, вдруг начал нестерпимо стучать. В коробке мальтийского креста, очевидно, кончилось масло, и нужна была срочная смазка.

Дело происходило не на каком-нибудь маленькой провинциальной кинофабричке, а на гиганте кинопромышленности, на громадном кинокомбинате, который охватывал целый ряд отдельных предприятий. Здесь были и специальные механические мастерские, производившие кинооборудование, здесь был специальный ремонтный цех точной механики, здесь была фабрика «ателье» во главе с техническим отделом были фабрики «студии», с многочисленными директорами и обслуживающим персоналом. Одним словом, настоящий промышленный кинокомбинат.

«Позовите кого-нибудь смазать стол», — приказал режиссер. Монтажница совершила путешествие по бесконечным коридорам комбината, и через полчаса весть об «аварии» дошла до технического отдела. Режиссер сидел у монтажного стола, вертел в руках ножницы и терпеливо ждал смазчика.

Это происходило 10 марта в 12 часов дня.

Через два часа в монтажной появилась неизвестная девушка.

«Стучит что ли?—спросила она.— Сейчас уладим, не беспокойтесь». Девушка скрылась.

Через два часа после девушки в монтажную пришла «аварийная комиссия» в составе пяти человек. Осмотрели стол и пришли к единодушному мнению, что мальтийский крест действительно стучит и его несомненно нужно смазать. Посовещавшись, члены комиссии ушли из монтажной и обещали немедленно принять «оперативные меры». На этом закончился режиссерский рабочий день.

11 марта монтажную посетили три человека из звукового цеха. Стол был опять внимательно осмотрен, и необходимость смазки была установлена вновь.

12 марта пришли два представителя цеха точной механики. Необходимость смазки ни в ком не вызывала сомнений. Режиссер сидел у стола и терпеливо ждал. Наконец, 13 марта явился «генеральный представитель» цеха точной механики. «Вам что смазать, стол?» —Режиссер уныло кивнул головой. —«Сейчас будет сделано, пусть монтажница со мной сходит вниз, я ей дам масла, масленки у нас к сожалению, нет». Монтажница пошла в цех точной механики и, действительно, через десять минут вернулась обратно, неся в руках флакон со смазочным маслом. Обрадованный режиссер свернул из бумаги воронку, налил в отверстие коробки мальтийского креста масло, и стол перестал стучать.

Сели работать. Но, как говорится, одна беда не ходит никогда. Проработали около двух часов. На монтажном столе неожиданно перегорела проекционная лампочка «Фитипс». На фабрике запасных ламп не оказалось. Лампочка «Фитипс» имела эдисоновский цоколь, а звуковой цех располагал лишь лампочками с простым автомобильным цоколем. Очевидно, на монтажном столе нужно было переменить патрончик.

Режиссер, наученный горьким опытом со смазкой, на этот раз не стал ждать помощи «аварийной» комиссии. Он взял простую автомобильную лампочку, обернул ее цоколь в серебряную фольгу от плитки шоколада, вставил лампочку в патрон, и стол начал работать. Этот способ был не особенно удобен, так как лампочка поминутно от тряски стола выскакивала из патрона. Режиссер понемногу работал, но в то же время не бросал надежды, что патрон будет сменен и можно будет работать по-человечески.

Между тем, вопрос о смене патрона переходил из инстанции в инстанцию. Технический отдел фабрики протестовал против смены патрона, директор студии настаивал, технические эксперты оставались при особом мнении. Автомобильная лампочка, завернутая в фольгу, болталась в патроне, весело подмигивая режиссеру. Наконец, отголоски о «деле с патроном» докатились до Главного управления кино-фотопромышленности. Последовал решительный приказ по инстанциям, и через день новый патрон был установлен на место.

На этом можно было бы кончить, но капризному режиссеру понадобилась еще кисточка для чистки стола. Послали на склад фабрики запрос о кисточке, и через несколько часов в монтажную, действительно, пришел человек со склада и принес подходящую кисточку. Обрадованный режиссер хотел уже поблагодарить за быстроту исполнения просьбы, но человек со склада взял кисточку из рук режиссера и сказал, что просто так передать ее в монтажную не представляется возможным. Необходимо сначала оформить заказ, проведя его через Отдел снабжения. Кисточку бережно унесли, и режиссер продолжал чистку своего монтажного стола старым кустарным способом, т. е. собственным носовым платком. Передача кисточки режиссеру до сих пор оформляется в многочисленных инстанциях комбината.

В монтажной, где хранятся негативы, нет ни электропроводки, ни отопления. Монтажница жалуется режиссеру, режиссер жалуется дирекции, но все эти переговоры остаются в плоскости так сказать отвлеченных рассуждений!

Это лишь краткая сводка мелких происшествий, которые случились с режиссером на фабрике.

Название фабрики—Московский кинокомбинат.

Имя режиссера—Г. В. Александров.

В. ДОЛИН

ВОЗОБНОВИТЕ ПОДПИСКУ НА ГАЗЕТУ „КИНО“
С 1 АПРЕЛЯ ПОДПИСКА ПРИНИМАЕТСЯ ПОВСЕМЕСТНО ПОЧТОЙ И ОТД. СОЮЗПЕЧАТИ

С 25 марта трест МОСКИНО выпускает большой художественный звуковой фильм

Гроза

По Островскому

НА ЭКРАНАХ МОСКВЫ
УДАРНИК
1-й ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ
ЦЕНТРАЛЬНЫЙ
ФОРУМ
УРАН
ТАГАНСКИЙ
ОРИОН

ПРОИЗВОДСТВО ЛЕНИНГРАДСКОГО КИНОКОМБИНАТА „ЛЕНФИЛЬМ“

Сценарий и постановка ВЛАД. ПЕТРОВ, композитор ВЛАД. ЩЕРБАЧЕВ, художник НИК. СУВОРОВ, оператор ВЯЧ. ГАРДАНОВ, звукооператор И. ДМИТРИЕВ, ассистенты: Н. ДОРЬЯН, Н. ЛЕЩЕНКО.

Участвуют: нар. арт. респ. В. О. МАССАЛИТИНОВА, нар. арт. респ. Е. П. КОРЧАГИНА-АЛЕКСАНДРОВСКАЯ, нар. арт. респ. М. М. ТАРХАНОВ, засл. арт. респ. А. К. ТАРАСОВА, И. П. ЧУВЕЛЕВ, И. П. ЗАРУБИНА, М. И. ЦАРЕВ, М. И. ЖАРОВ.

Продолжается прием подписки с 1/IV-1934 г.

СОВЕТСКОЕ КИНО

Ежемесячный иллюстрированный журнал — орган Российской ассоциации работников кинематографии.

Журнал рассчитан на работников советской кинематографии и в первую очередь на ее творческие кадры, а также на работников смежных областей культурного строительства.

Подписная цена: 12 мес.—18 руб., 6 мес.—9 р., 3 мес.—4 р. 50 к.

ГАЗЕТА „КИНО“

Орган Главного управления кино-фотопромышленности и Центрального комитета Рабис.

Выходит каждые 6 дней.

Газета «Кино» борется за создание массовой высококачественной художественной фильмы.

Подписная цена: 12 мес.—12 руб., 6 мес.—6 руб., 3 мес.—3 руб.

Подписка принимается: Москва, 6, Страстной бульвар, 11, Жургазоб'единением и повсеместно почтой и отделениями Союзпечати.

ЖУРГАЗОБ'ЕДИНЕНИЕ

ЦЕНТРАЛЬНЫЙ Пушкинская пл., тел. 3-90-48. Нач. сеан. с 12 ч. дня. Пред. продажа билетов с 10 до 7 час. вечера. Фильм сопровож. оркестр п/у. БРОДСКОГО. ВЕЧЕРОМ КОНЦЕРТ ДЖАЗ-АНСАМБЛЬ п. у. КНУШЕВИЦКОГО (новая программа). В программе нов. звуков. журнал «ЧЕЛЮСКИН».

УРАН Сретенка, 19. Тел. 3-27-30. Нач. с 11 ч. утр. Ежедневно карт. иллюстр. симфон. оркестр п/у. КОНАЛЬСКОГО. Днем ежедневно выступает ансамбль цыганского экспериментального театра п/у. ОРЛОВОЙ. Вечером концерт Гос. ансамбля НАРОДНОЙ ПЕСНИ п/у. засл. арт. республики Г. П. ЛЮБИМОВА.

ВОСТОККИНО пл. Свердлова, тел. 5-54-55. Театр открыт с 11 ч. утра.

Ц. Д. К. А. пл. Коммуны, 2 (б. Екатерининск.) Тел. 87-12, 1-99-85, доб. 5. Театр открыт с 3 час. дня. В фойе с 6 час. веч. оркестр-ДЖАЗ п/у. ЛЯХОВСКОГО.

СЕГОДНЯ и ЕЖЕДНЕВНО НОВЫЙ ХУДОЖЕСТВЕН. ФИЛЬМ произв. ЛЕНФИЛЬМ выпуск МОСКИНО

КОРОЛЕВСКИЕ МАТРОСЫ

Сценарий ЛИПАТОВ Б.
Режиссер БРАУН В.
Оператор ДОНАШЕВСКИЙ.
В гл. ролях заслуж. арт. республ.
П. ЖУРАВЛЕНКО
ГАНС КЛЕРИНГ, Ф. НИКИТИН
К. МОСКАЛЕНКО

УДАРНИК У Каменного моста, т. В-1-76-55. Трамв.: 3, 10, 11, 18, 24, 25, 26. Автоб.: 10, 23, 24. Нач. сеансов 4.45, 6.15, 6.45, 8.30, 10.30. В арт. зал, перед сеанс. 6.45, 8.30, 10.30 выступл. аттракционы ФРАНКАРДИ

СЕГОДНЯ и ЕЖЕДНЕВНО Эмма ЦЕСАРСКАЯ В ОЗВУЧЕННОМ ФИЛЬМЕ **ТИХИЙ ДОН**

1-й ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ Арбатск. пл., т. 1-67-96. Нач. с 12 ч. дня. В программе звуковой кинодневник «ЧЕЛЮСКИН». ОТКРЫТ СПЕЦИАЛЬН. ЗАЛ КИНОХРОНИКИ.

ФОРУМ Сад.-Сухаревск. тел. 5-72-26. Нач. сеанс. с 12 ч. дня. Ежедневно в фойе днем ДЖАЗ п/у. Н. Н. СОБОЛЕВА. Веч. концерты оркестра п/у. Л. М. КУНИНА. В программе звуковой кинодневник «ЧЕЛЮСКИН».

3-я неделя постановки ХУДОЖЕСТВЕН. ЗВУКОВОЙ ФИЛЬМ произв. БЕЛГОСКИНО **ПОРУЧИК КИЖЕ**

Сценарий Юрия ТЫНЯНОВА.
Режиссер Ал. ФАЙНЦИММЕР
Композитор Сергей ПРОКОФЬЕВ.

УНИОН ул. Горцена, 23 Тел. 1-52-44. Нач. с 12 час. дня. В ФОЙЕ симфоническ. оркестр под управлением А. А. ЧУВАСОВА.

СЕГОДНЯ и ЕЖЕДНЕВНО ЗВУКОВОЙ ХУДОЖЕСТВЕН. ФИЛЬМ **ПЕТЕРБУРГСКАЯ НОЧЬ**

Уполн. Главлита В—81607.

Типография газеты «За индустриализацию». Москва. Цветной бульвар, 20.